UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris
C.Z.U. : 821. 111 – 3.91

Ecaterina CRECICOVSCHI

STRUCTURI ŞI STRATEGII NARATIVE ÎN PROZA LUI JOSEPH CONRAD

10.01.06 – Literatura universală şi comparată

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific:
Prof. dr. hab. **Sergiu PAVLICENCO**

Autor:
Ecaterina CRECICOVSCHI

Chişinău - 2009

CUPRINS

INTRODUCERE ..... p. 3

CAPITOLUL 1. EXPERIMENTUL NARATIV ŞI PROBLEMATICA NEOROMANTICĂ LA JOSEPH CONRAD: DIN ISTORICUL PROBLEMEI

1.1. Actualitatea universului artistic conradian la nivel tematic şi structural ..... p. 12

1.2. Aspecte fundamentale ale creației lui Joseph Conrad şi problema fond – formă ..... p. 20

1.3. Corelația narativitate – neoromantism în contextul receptării operei lui Joseph Conrad ..... p. 38

CAPITOLUL 2. TENDINȚE NEOROMANTICE ÎN CREAȚIA LUI JOSEPH CONRAD

2.1. Problema neoromantismului în istoria literaturii universale ..... p. 47

2.2. Neoromantismul insular: paralelisme şi particularități ..... p. 64

2.3. Joseph Conrad şi doctrina neoromantică ..... p. 75

CAPITOLUL 3. JOSEPH CONRAD DIN PERSPECTIVA NARATIVITĂȚII

3.1. Structurile şi strategiile narative ca suport al valorilor estetice în romanul de la cumpăna secolelor XIX-XIX ..... p. 127

3.2. Proza scurtă a lui Joseph Conrad: o lectură tehnică ..... p. 139

3.3. Structurile narative în romanul conradian ..... p. 167

CONCLUZII ..... p. 192

BIBLIOGRAFIE ..... p. 202

ADNOTARE ..... p. 217

АННОТАЦИЯ ..... p. 218

ABSTRACT ..... p. 219

INTRODUCERE

Apariția în Republica Moldova a unei cercetări despre un scriitor englez de origine poloneză, de la cumpăna secolelor XIX-XX, ar putea genera unele rezerve: principial, le considerăm nejustificate. Tradiția studiilor conradiene în lume este nu numai deosebit de întinsă, dar şi de o seriozitate de invidiat. În plus, Joseph Conrad (1857-1924) ni s-a părut, din capul locului, tipul autorului destinat a nu fi profet în țara sa, valorificabil, între alții, de străini puşi la diapazonul culturii engleze, şi care va stîrni mereu dorința de a-l studia pe motiv că introducea în literatura în care se afirmase un univers semantic distinct, în care problemele condiției umane în general poartă, totodată, amprenta ființei poloneze. Un univers, oricît ar părea de paradoxal, pus în circulație prin intermediul limbii engleze, dar întemeiat pe tradițiile în spiritul cărora scriitorul îşi construise şi propria ființă poetică şi ființa personajelor sale. Credem, de aceea, că investigarea experimentului cu tehnica narativă ca suport al valorilor neoromantice la J. Conrad nu este lipsită de importanță şi reprezintă un prilej binevenit de a aduce în discuție creația scriitorului şi la Chişinău şi, înainte de orice, de a proiecta anumite valori ale universului conradian care apropie cititorul de pretutindeni de opera acestui autor.

Intenția este cu atît mai incitantă, cu cît constatăm că, segmentată, problema necesită o sondare temeinică. Din start, problematica operei lui J. Conrad suscită dezbateri aprinse printre critici, deoarece pînă în prezent nu există încă un consens deplin cu privire la apartenența scriitorului la un curent anume sau la o mişcare literară concretă, în condițiile cînd cumpăna secolelor XIX-XX reprezintă un conglomerat de fenomene literare. S-ar părea, astfel, că apariția diverselor abordări critice ale creației lui J. Conrad – decadentistă, modernistă, existențialistă, avangardistă, impresionistă, imperialistă, feministă, psihanalitică, marxistă, postcolonială – complică şi mai mult lucrurile. La o analiză atentă, însă, observăm că în multitudinea existentă se evidențiază un număr de interpretări care se axează pe viziunea romantică a autorului, creația sa fiind atribuită tot mai des realismului

romantic, realismului psihologic, realismului magic etc., cele din urmă prezentînd interes în special pentru prioritatea acordată metodei inedite a lui J. Conrad de reprezentare a imaginii mării, a cadrului exotic şi colorat al povestirilor sale, a necunoscutului misterios, a reacţiilor imprevizibile şi ciudate ale personajelor sale etc. Abordarea neoromantică, despre care se discută în critica de specialitate începînd cu sfîrşitul anilor ’60 ai secolului al XX-lea, nu doar completează această problematică, ci o îmbogăţeşte semnificativ, conferindu-i universului conradian valenţe noi. Este adevărat că mai există critici şi istorici literari care au rezerve referitor la accepţiunea acestei interpretări critice. Totuşi, cele mai recente studii par să confirme existenţa ei, chiar dacă nu o denumesc neoromantică, iar ceea ce sporeşte originalitatea, îndeosebi doctrinei neoromantice engleze, este, probabil, faptul că aduce în prim-plan opera unor scriitori ca R. S. Stevenson, Sir A. C. Doyle, R. Kipling, J. Conrad, care s-au afirmat în contextul ei. Paralelismele existente în lucrările autorilor menţionaţi demonstrează viabilitatea doctrinei, în timp ce particularităţile individualizează contribuţia lor la evoluţia neoromantismului englez. În cazul creaţiei lui J. Conrad persistă particularităţile, autorul urmînd principiile neoromantice într-o manieră proprie.

Prin contrast, referitor la aspectul formal al prozei lui J. Conrad, divergenţe de opinii practic nu au fost consemnate. Dimpotrivă, este acceptat unanim că scriitorul englez de origine poloneză se înscrie printre titanii genului narativ, printre acele figuri care au experimentat tehnica narativă, supunînd arta romanescă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea unei metamorfoze structurale. Nu-i întîmplător, prin urmare, că marea majoritate a studiilor conradiene se axează pe particularităţile discursului narativ în romanele sau povestirile autorului. Mai mult decît atît, în exegeză s-a încetăţenit ideea că inovaţiile scriitorului ţin cu precădere de nivelul structural al creaţiei sale şi mai puţin de cel tematic. Cea din urmă aserţiune ni se pare parţial plauzibilă din considerentul că atît principiile teoretice ale lui J. Conrad cît şi lucrările înseşi atestă explicit că problematica neoromantică şi tehnica narativă se completează armonios.

Cele expuse vin să justifice şi să explice *oportunitatea alegerii temei*, constituind, în acelaşi timp, şi un argument în favoarea *actualităţii* lucrării noastre. De precizat, de asemenea, că subiectul tezei noastre este atractiv şi, respectiv, actual nu doar în contextul studiilor conradiene, dar şi pentru cercetarea literară în genere, deoarece intenționează să trateze problema tranziției în literatură, să opereze o analiză compatativă a unui fenomen de tranziție concret – neoromantismul – în literaturile germană, franceză, spaniolă, rusă, română, americană şi engleză. La fel, tinde să reliefeze rolul pe care l-a avut J. Conrad la afirmarea doctrinei neoromantice în spațiul anglo-saxon, să investigheze structurile şi strategiile narative în romanul şi povestirile scriitorului, să urmărească receptarea creației conradiene, prin prisma problemei formulate, în Est şi în Vest etc.

Avînd în vedere importanța temei alese, *scopul principal* al cercetării vizează experimentul conradian cu tehnica narativă ca suport al preocupărilor sale neoromantice.

Pentru a realiza intenția enunțată, fără ca cercetarea de față să pretindă a fi o examinare exhaustivă a temei, ținînd cont de cadrul limitat al unei teze, ne-am propus pentru abordare următoarele *obiective*:

- cercetarea apariției şi evoluției neoromantismului în literatura universală şi engleză;
- identificarea şi sistematizarea principiilor teoretice ale neoromantismului englez;
- evidențierea particularităților caracteristice viziunii neoromantice conradiene asupra lumii;
- raportarea prozei lui J. Conrad la grila lui G. Genette în vederea proiectării conexiunii dintre perspectiva narativă şi problematica neoromantică;
- delimitarea unor modele structurale la care J. Conrad a recurs pentru a dezbate convingerile sale neoromantice;

• evidențierea unor structuri narative concrete pentru a confirma aserțiunea că în romanul conradian structurile şi strategiile narative sînt subordonate în intregime implicațiilor neoromantice.

Determinat în mare măsură de scopul şi obiectivele propuse, *caracterul ştiințific novator* al lucrării rezidă în faptul că reprezintă o primă încercare de a realiza un studiu cuprinzător despre neoromantismul conradian şi valențele noi pe care acesta le conferă experimenului scriitorului cu tehnica narativă, racordat la cea mai recentă şi accesibilă bibliografie, elaborată în spiritul criticii literare moderne. Cercetarea, sub acest aspect, este tentantă. Pe de o parte, acestei teme nu i s-a acordat atenția meritată din partea criticii. Pe de altă parte, deşi, atît în Est cît şi în Vest, despre romanul lui J. Conrad s-a scris mult, despre proza sa scurtă – selectiv şi lapidar, iar problematica şi tehnica narativă au fost analizate detaliat într-un şir de studii, articole, monografii, problema conexiunii dintre viziunea neoromantică şi perspectiva narativă în proza scriitorului a rămas un spațiu netatonat, un fel de terra incognita. Dificultatea demersului întreprins porneşte de la lipsa unor lucrări fundamentale despre neoromantismul englez, care ar trece în revistă cauzele apariției fenomenului, ar expune estetica lui, ar puncta trăsăturile specifice prozei neoromantice engleze etc., cercetarea acestui curent recurent limitîndu-se, de cele mai multe ori, la aprecieri generale, de circumstanță, mai ales cu referire la opera conradiană. Cu alte cuvinte, sintetizarea într-un singur studiu a punctelor de vedere despre fenomenul de tranziție cercetat, a opiniilor şi observațiilor existente într-o formă dispersată în critica din Est, devenise o necesitate stringentă. Noutatea ştiințifică a lucrării este evidentă şi sub aspect comparatist, investigarea neoromantismului realizîndu-se prin examinarea variantelor lui naționale şi identificarea paralelismelor şi particularităților caracteristice neoromantismului englez, european şi american, rezultatele contribuind la formularea unor aprecieri teoretice şi practice valoroase pentru doctrina neoromantică, în general, şi pentru cea engleză, în particular. Analiza tuturor romanelor şi povestirilor conradiene, fără excepție, pentru a surprinde existența unei legături dintre tematica neoromantică şi

tehnica narativă, de asemenea, ține de noutatea tezei. Încă un argument în acest sens ar fi şi elaborarea unui model adecvat şi pentru cercetarea creației altor scriitori din perspectiva adusă în discuție în prezentul studiu.

Metodele de cercetare aplicate în lucrare sînt atît cele tradiționale, cît şi cele moderne. În funcție de materia cercetată şi de scopul urmărit, s-a recurs la abordările filologică, istorică, sistemică, tipologică, structurală, sociologică, biografică, reconsiderate prin prisma comparatismului. Fiind axată pe depăşirea fragmentării constante a unui ansamblu încărcat de sensuri, această bază metodologică a investigațiilor ştiințifice nu tinde să se limiteze doar la studierea unor aspecte ale operei conradiene sau să detecteze unele repere critice şi teoretice care urmează să fie aplicate, ci încearcă să asigure examinarea problemei supuse studiului în totalitatea ei, s-o prezinte cît mai obiectiv posibil, să găsească perspective de cercetare noi.

Drept *suport al cercetării* pentru investigarea noastră a servit proza lui J. Conrad: 12 romane – *Almayer's Folly* („Trăsnaia lui Almayer", 1895), *An Outcast of the Islands* („Proscrisul din Arhipelag", 1896), *Lord Jim*, *Nostromo* (1904), *The Secret Agent* („Agentul secret", 1907), *Under Western Eyes* („Sub ochii Occidentului", 1911), *Chance* („Întîmplarea", 1914), *Victory* („Victorie", 1915), *The Shadow Line* („Hotarul din umbră"/„Hotarul invizibil", 1917), *The Arrow of Gold* („Săgeata de aur", 1919), *The Rescue* („Operațiunea de salvare"/„Țărmul refugiului", 1920), *The Rover* („Corsarul", 1923) şi 29 de povestiri, incluse în şapte culegeri – *Tales of Unrest* („Povestiri ale neliniştii", 1898), *Youth, A Narrative and Two Other Stories* („Tinerețe, o narațiune şi alte două povestiri", 1902), *Typhoon and Other Stories* („Taifun şi alte povestiri", 1903), *A Set of Six* („O colecție de şase", 1908), *Twixt Land and Sea* („Între pămînt şi mare", 1912), *Within the Tides* („Între flux şi reflux"/„Prins de mare", 1915), *Tales of Hearsay* („Povestiri din auzite", 1925).

Fundamentul teoretic şi metodologic al tezei s-a conturat din consultarea şi studierea enciclopediilor şi dicționarelor literare, a unei serii de monografii, lucrări

teoretice ale mai multor istorici şi critici literari, comparatişti şi anglişti, atît din spaţiul investigaţional de limbă engleză, cît şi din cel de limbă română şi rusă. E vorba de autori ale căror contribuţii valoroase la cercetarea creaţiei lui J. Conrad, a fenomenelor de tranziţie, a neoromantismului, a naratologiei, a romanului modern, a povestirii engleze ş. a., sînt recunoscute şi apreciate în plan naţional şi universal: D. Van Ghent, A. Kettle, F. R. Karl, J. Berthoud, A. Gillion, R. Curle, I. Watt, C. Watts, D. Erdinast-Vulcan, E. Said, M. Bahtin, B. Tomaşevski, B. Uspenski, W. C. Booth, G. Genette, Tz. Todorov, R. Wellek, A. Warren, E. M. Forster, E. Auerbach, A. Marino, R. M. Albérès, D. H. Pageaux, H. Perez, S. Onega, J. A. G. Landa, M. Wallace, H. Friedrich, U. Eco, N. Frye, J. Lintvelt, M. Bal, J. Culler, G. Prince, V. Propp, A. Bălu, D. Protopopescu, D. Grigorescu, Al. Dima, V. Nemoianu, H. Zalis, V. Călin, I. Vitner, G. Vereş, I. Galea, D. K. Ţarik, N. Ia. Diakonova, Z. T. Grajdanskaia, D. M. Urnov, M. V. Urnov, A. A. Burţev, N. S. Avtonomova, S. Pavlicencu.

Cît priveşte critica conradiană, imensă la etapa actuală, nu am făcut referinţă la titlurile reprezentative, deoarece recent a apărut studiul care le trece în revistă pe toate cele existente în Occident – *The Cambridge Companion to Joseph Conrad* (2004) – tezei date revenindu-i sarcina de a-l „completa" cu materialul critic din arealul rus, propunînd astfel o viziune complexă asupra problemei investigate.

Lucrarea este alcătuită din *introducere*, *trei capitole*, care, la rîndul lor, se divizează în cîte trei subcapitole, *concluzii, bibliografia* operelor literare şi a studiilor critice utilizate.

Primul capitol este dedicat discuţiei despre importanţa lui J. Conrad în contextul literaturii engleze. În acest sens, un subcapitol special este rezervat factorilor care au contribuit la profilarea unicităţii scriitorului în spaţiul anglo-saxon: popularitatea operelor sale, caracterul lor fenomenal, noutatea şi actualitatea lor etc. Al doilea subcapitol îşi propune să clarifice cum a fost posibil ca un polonez, care a început abia la maturitate a scrie într-o limbă de adopţie, să revendice, după cum susţine G. Sampson în *The Concise Cambridge History of*

English Literature („Scurtă istorie Cambridge a literaturii engleze”, 1972), rangul unuia dintre cei mai notorii romancieri ai perioadei dintre James şi Lawrence, prin trecerea în revistă a aspectelor ce formează substanța operei sale: substratul autobiografic, periodizarea activității literare, concepția estetică, polonismul, limba în care şi-a scris creația. O atenție prioritară este acordată, în cazul elucidării aspectelor menționate, încercării de a combate scepticismul afişat de anumiți exegeți în legătură cu abordarea prozei lui J. Conrad dintr-o perspectivă nouă. Ultimul subcapitol al capitolului I se axează pe receptarea lucrărilor conradiene în Polonia, Rusia, România, Marea Britanie şi SUA, pentru a stabili dacă corelația dintre neoromantism şi tehnica narativă a constituit un centru de interes al criticilor pe parcursul ultimilor ani. În acest scop am urmărit receptarea operei conradiene în spațiile culturale amintite în funcție de trei niveluri: al traducerilor, al interpretării critice şi al creației originale şi am determinat, în baza confruntării datelor statistice, aportul, direct sau indirect, al fiecărei țări la elucidarea temei noastre.

Capitolul al doilea cercetează romanul lui J. Conrad în lumina doctrinei neoromantice. Drept punct de plecare, de această dată, serveşte prezentarea evoluției neoromantismului în literatura universală, accentul punîndu-se pe stabilirea coordonatelor cronologice ale respectivului fenomen de tranziție, pe negarea dar şi coexistența lui cu un şir de curente literare, pe lansarea manifestelor neoromantice în anumite țări, pe evidențierea în cadrul curentului a unor direcții aparte, pe cultivarea anumitor genuri şi specii literare, pe reprezentanții lui principali, pe paralelismele şi particularitățile existente între variantele lui naționale (germană, franceză, spaniolă, română, rusă şi americană) etc. Subcapitolul doi vine să ateste că doctrina neoromantică engleză eclipsează considerabil manifestările fenomenului cercetat din alte țări prin formularea şi propagarea unei platforme estetice, evidențierea în cadrul mişcării a unui lider, afişarea statorniciei neoromanticilor englezi față de doctrina îmbrățişată, valorificarea de către scriitori a preceptelor neoromantice pe tot parcursul activității literare şi nu doar într-o perioadă anumită a creației lor, cultivarea tuturor

genurilor existente şi nu doar a unuia cu precădere, ralierea la concepția neoromantică a unui număr impresionant de scriitori, vorbindu-se chiar despre „o generație” etc. Subcapitolul trei examinează valențele noi pe care J. Conrad le conferă neoromantismului englez, valorificînd estetica curentului într-o manieră proprie. Aici se fac referințe la conflictul neoromantic, idealul neoromantic, esența dragostei în neoromantism, exotismul neoromantic prin abordarea directă a pilonilor viziunii neoromantice conradiene: omul, natura, marea. Un paragraf aparte este dedicat ironiei neoromantice, în general, şi celei caracteristice romanului conradian, în particular, formelor ei şi unor exemple concrete.

În timp ce capitolul al doilea argumentează apartenența lui J. Conrad la doctrina neoromantică din punct de vedere tematic, cel de-al treilea capitol vizează abordarea prozei scriitorului, atît a romanelor, cît şi a povestirilor sale, din perspectiva narativității, ținîndu-se cont, totodată, de conexiunea nivelelor interpretative analizate. În această ordine de idei, subcapitolul întîi propune o incursiune lapidară în evoluția romanului de la cumpăna secolelor XIX-XX în literatura universală şi în cea engleză, schițează cariera termenului *„structură”*, examinează structurile şi strategiile narative vehiculate în literatura de specialitate, justificînd, în cele din urmă, alegerea modelului structural al lui G. Genette drept model de analiză şi opțiunea de a investiga doar anumite structuri şi strategii narative. Premisele teoretice fiind reliefate, subcapitolul doi – unul practic – intenționează să confirme viabilitatea ipotezei susținute în prezentul studiu, oferind o lectură tehnică a prozei scurte a lui J. Conrad. De asemenea, subcapitolul în cauză are drept obiect al cercetării evoluția nuvelei britanice, contribuția lui H. James, D.H. Lawrence, J. Conrad la consolidarea genului în literatura engleză, poetica povestirii conradiene, evidențierea structurilor şi strategiilor narative în cele şapte culegeri de povestiri prin care J. Conrad a transformat unele din convențiile generice ale prozei scurte britanice şi a îmbogățit-o cu o problematică neoromantică. Subcapitolul trei valorifică microstructurile narative la care scriitorul apelează pentru a propaga principiile doctrinei neoromantice în roman,

demonstrînd, în practică, contribuția lui J. Conrad la metamorfozarea romanului englez de la sfîrşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea.

Rezultatele cercetării au fost parțial reflectate în cîteva articole publicate, începînd cu anul 2003, în *Analele ştiințifice ale USM*, în revistele *Metaliteratura*, *Revista de lingvistică şi ştiință literară*, *Limba română*, *Studia Universitatis*, precum şi în comunicările prezentate la conferințele corpului didactico-ştiințific şi la conferințele ştiințifice internaționale, organizate la Universitatea de Stat din Moldova în anii 2003-2009.

În general, investigarea de față tinde să atragă atenția cercetătorilor creației conradiene, aprofundînd unele puncte de vedere exprimate în teoriile narativității, subliniind importanța strategiilor şi structurilor narative în proza conradiană şi impulsionînd, fără îndoială, o nouă perspectivă în interpretarea lui J. Conrad – cea neoromantică.

CAPITOLUL 1.
EXPERIMENTUL NARATIV ŞI PROBLEMATICA NEOROMANTICĂ LA JOSEPH CONRAD: DIN ISTORICUL PROBLEMEI

1.1.Actualitatea universului artistic conradian la nivel tematic şi structural

„Creația lui J. Conrad marchează o epocă nouă”[1], scria R. Curle în 1914, recunoscînd, totodată, că doar timpul ar fi în măsură să confirme justețea celor spuse. Exegetul nu s-a înşelat, iar timpul nu a diluat prospețimea aserțiunii sale. De atunci pînă în prezent, scriitorul englez s-a bucurat de considerația opiniei publice, printre factorii decisivi care au determinat această stare de lucruri numărîndu-se popularitatea operelor conradiene, caracterul lor fenomenal, noutatea şi actualitatea lor. De fapt, fiecare dintre factorii menționați, elucidați în parte, dezvăluie mult mai multe argumente în favoarea acestui punct de vedere.

Popularitatea creației lui J. Conrad, de altfel, care nu a fost una imediată, ci recunoscută treptat, situație valabilă şi pentru celelalte aspecte invocate, aduce în prim-plan motivele care au favorizat-o. Pe de o parte, este vorba de aprecierea autorului pe continent, în Anglia şi America, iar, pe de altă parte, de momentul apariției sale pe scena literaturii engleze. Afirmarea lui J. Conrad pe continent pare firească cercetătorilor, din moment ce opera sa are afinități cu tradiția literară europeană, în timp ce întîrzierea ei în spațiul anglo-saxon a fost condiționată, după ei, de anumite rezerve şi prejudecăți. De remarcat, însă, că ceea ce inițial a servit drept pretexte ale rezervelor şi prejudecăților, s-a transformat, ulterior, în constante care stau la baza popularității autorului. Ilustartive în contextul respectiv sînt: distanțarea evidentă a lui J. Conrad de viziunea engleză atît în stilul, maniera de a scrie şi abordarea subiectelor (scriitorul nu s-a simțit niciodată englez cu adevărat;

[1] Curle R. *Joseph Conrad: A Study*, New York: Doubleday, Page & Co., 1914, p.1.

el ştia prea multe despre „secretul inimilor”[2], chiar dacă a plasat acțiunea lucrărilor sale în valea Tamisei şi nu în locurile sălbatice ale continentelor întunecate, după cum obişnuia, de obicei; nici ironia conradiană nu este de esență engleză, umorul sardonic, deziluzia, compasiunea – ingredientele ei definitorii – subliniind ideea; nu în ultimul rînd şi substratul psihologic al operelor lui J. Conrad care are mai degrabă tangențe cu psihologia lui F. Dostoievski (1821-81), decît cu cea a vreunui reprezentant al tradiției anglo-saxone etc.), angoasa ce străbate universul artistic al autorului, J. Conrad fiind considerat „la fel de neliniştit ca marea”[3], imposibilitatea de a-l percepe în profunzime pe motiv că este „prea masiv”[4] ş.a. În acelaşi timp, exegeții, deşi rămîn ferm convinşi că un scriitor de calibrul lui J. Conrad oricum ar fi devenit cunoscut, opinează că recunoaşterea autorului a fost avantajată considerabil şi de conjunctura favorabilă ce se crease de la cumpăna secolelor XIX-XX. Se ştie că ultimii ani ai secolului al XIX-lea aduc un suflu nou în literatura engleză, care lîncezea deplorabil după trecerea estetismului şi apusul făuritorilor imperiului, că „un val de judecată sănătoasă”[5] înlătură „păienjinişul” care o învăluia, că un grup de scriitori energici care creează neîncetat se impune pe piața literară engleză, R. Curle observînd că J. Conrad, venind din exterior şi împărtăşind aceleaşi idealuri, dar, pe care le depăşeşte în multe privințe, se afirmă anume pe culmea popularității lor[6]. Cu alte cuvinte, autorul englez nu s-ar fi bucurat de aceeaşi reputație de-şi făcea apariția în „condițiile anemice”[7] ale ultimilor douăzeci de ani, deoarece el putea fi înțeles doar de o societate pentru care realitatea servea drept punct de reper, condiție întrunită de hotarul secolului al XIX-lea. Autenticitatea îl caracterizează şi de această dată, J. Conrad aflîndu-se pe un teren netatonat în literatura engleză, prin faptul că relevă în opera sa o realitate pătrunsă de romantism, accente tragice, morală austeră care nu se fondează nici pe

[2] *Ibidem*, p. 9.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 8.
[5] *Ibidem,* p. 11.
[6] *Ibidem*, p. 10.
[7] *Ibidem,* p. 11.

viața viselor nici pe cumpătarea simțurilor – tendințe tipice pentru producția literară engleză, ci pe „ideea datoriei”, caracteristică în viziunea scriitorului atît existenței cît şi artei în genere.

Dacă popularitatea lui J. Conrad a constituit un subiect de discuție încă din timpul vieții autorului, dezbaterile despre J. Conrad ca fenomen au fost inițiate mult mai tîrziu. Într-un sens, este o dialectică obişnuită a desfăşurării evenimentelor, luînd în considerație că primul aspect ar servi drept premisă a celui din urmă. Este indiscutabil, totuşi, că argumentele care au contribuit la conştientizarea problemei în contextul literaturii engleze sînt numeroase, formularea lor pornind de la un şir de criterii de apreciere a fenomenalității unui scriitor. Din moment ce ele diferă de la caz la caz, urmează să precizăm care sînt cele ce l-au consacrat pe J. Conrad. De la bun început se impune originalitatea scriitorului, care are un scop şi un caracter atipic pentru tradiția literară britanică. J. Conrad nu a devenit celebru peste noapte. Un timp chiar a fost confundat cu oamenii de talent din cauza că părea puțin credibil ca un geniu adevărat să apară fără a face prea multă vîlvă, iar opera sa era considerată cu atît mai ciudată, cu cît nu oferea nimic bizar. Ceea ce atrage şi este original, de fapt, la J. Conrad pînă în prezent este atitudinea autorului – una vulcanică fără a fi anarhică. La răscrucea secolelor XIX – XX, aspectul vulcanic îi descumpănea pe unii, în timp ce lipsa anarhiei şi fanatismului îi deranja pe alții din considerentul că în Anglia un autor original era mai degrabă „un om al ideilor” decît „un om al subtilităților”[8]. De aceea nu-i surprinzător că autori ca G.B. Shaw (1856-1950), H. G. Wells (1866-1946), J. Galsworthy (1867-1933) erau influenți în perioada respectivă. Ei reprezentau cea mai bună latură a insularității engleze. Spre deosebire de contemporani, J. Conrad nu-şi propusese să schimbe lumea în bine sau să fie cerebral şi nici viziunea sa romantică nu poate fi redusă doar la spiritul unei aventuri neverosimile, fiind un fel de filosofie impregnată cu ardoare şi pesimism. Dificultatea de a-l citi, reprezintă un alt criteriu. Această greutate se explică prin

[8] *Ibidem,* p. 7.

faptul că personalitatea lui J. Conrad străbate întreaga operă, învăluind lucrurile cu propria sa imaginație sumbră şi poetică, scriitorul preferînd să nu le prezinte în lumina lor adevărată. Iar faptul că J. Conrad este vizibil în fiecare rînd al creațiilor sale într-un mod singular şi aproape „amenințător" provoacă un „antagonism temperamental"[9] în mintea celor ce-l citesc. Nu este, însă, un caz de manierism sau excentricitate, ci o calitate pozitivă a lui J. Conrad, caracteristică, de altfel, şi lui F. Dostoievski, G. Flaubert (1821-80), W. Whitman (1819-92) ş.a. Tot aici poate fi invocat şi momentul că lectura operei conradiene presupune depunerea unor eforturi. A-l urma înseamnă să-ți formezi imagini foarte concrete, nervul optic fiind excitat încontinuu. Dacă cititorul nu este pregătit să se implice el pierde jumătate din efect. Modul în care J. Conrad îşi expune concepția estetică este, la fel, distinctă. Nu o face în maniera lui G. B. Shaw, W. M. Thackeray (1811-63) sau A. Strindberg (1849-1912), ci, în cea a lui I. Turgheniev, adică ocazional, prompt şi cu o rezervă plină de demnitate. Deci, este o altă predilecție care îl individualizează în raport cu reprezentanții literaturii engleze. Criteriile expuse sînt doar cîteva, lista lor neepuizînd, desigur, subiectul supus atenției, dar, cel puțin, dînd posibilitatea de a sesiza că dintre criteriile vehiculate în discuția despre fenomenul Conrad în spațiul anglo-saxon, apartenența scriitorului la tradiția franco-slavă rămîne, probabil, cel mai important, din simplul motiv că cele enumerate, cu siguranță şi altele, rezultă clar din acesta. Mai mult decît atît, împletirea influențelor franceză şi slavă în concepția conradiană explică sursa atipicului la scriitor şi nu subminează originalitatea şi caracterul fenomenal al creațiilor sale, ci, dimpotrivă, le evidențiază concomitent. După cum atestă cercetătorii creației lui J. Conrad, de tradiția franceză pe scriitor îl leagă ceva personal şi național, de aceea opera sa denotă o atracție naturală față de tot ce ține de ea. Cît priveşte importanța tradiției slave pentru creația lui J. Conrad, ea este deseori interpretată greşit. Fiind polonez, scriitorul este imediat asociat cu ruşii. Dar polonezii nu sînt ruşi şi chiar dacă există o legătură comună între aceste două

[9] *Ibidem*, p. 2.

naţiuni, există între ele şi o antipatie comună, mai ales la nivel politic. În consecinţă, tot ce-i rusesc este ofensator pentru un polonez, idee afişată, de altfel, de J. Conrad în majoritatea lucrărilor sale. Din această perspectivă se explică şi dezinteresul autorului faţă de anumiţi romancieri ruşi.

Referitor la noutatea şi actualitatea creaţiilor conradiene – alţi factori pe care se reazemă reputaţia scriitorului – se impun deopotrivă cîteva precizări. Prima vizează condiţionarea reciprocă dintre noutatea/actualitatea lucrărilor lui J. Conrad şi popularitatea/caracterul lor fenomenal, deşi ea clarifică parţial interdependenţa dată, deoarece în timp ce aspectul noutăţii este impulsionat indirect de popularitatea şi caracterul fenomenal al operelor autorului, actualitatea, care deja cuprinde în sine popularitatea, fenomenalul şi noutatea, presupune ceva mai mult decît acestea luate în ansamblu. Înainte de orice, ea implică persistenţa lucrărilor conradiene în timp şi nu numai într-o anumită epocă literară. A doua precizare ţine, aşadar, de coordonata temporală care influenţează direct viabilitatea creaţiilor lui J. Conrad peste decenii, ei revenindu-i prioritatea printre motivele analizate. Scriitorul însuşi nota undeva „că viaţa adevărată a omului este aceea care i se acordă în gîndurile altor oameni”[10]. Dacă afirmaţia autorului ar fi aplicată propriului său destin, s-ar constata că „viaţa adevărată” a lui J. Conrad punctează de la un capăt la altul literatura modernă şi contemporană, ea înscriindu-se printre achiziţiile substanţiale ale tezaurului cultural universal. Pornind de la amendările sugerate pînă acum, este esenţial a stabili pilonii ce asigură actualitatea creaţiilor conradiene. Nu-i o sarcină uşoară, însă, a descrie cu precizie modalităţile de manifestare ale actualităţii operei artistice a unui scriitor. Motivele sînt diverse. În primul rînd, ea nu are început şi nici sfîrşit. În al doilea rînd, nu există criterii de măsurare a aspectului respectiv, actualitatea avînd un specific ce nu poate fi supus unor probe. În al treilea rînd, actualitatea unor creaţii literare este deseori determinată de o serie de factori care n-au nici o legătură cu natura sau calitatea

[10] Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 260.

însăşi a lucrărilor. Oricum, nodul acesta de probleme trece încă printr-un continuu proces de definire, aşa încît fenomenul în cauză mai este tratat de pe poziții diferite, pornindu-se de la moştenirea literară a scriitorilor concreți. Despre actualitatea lucrărilor lui J. Conrad se opinează, astfel, că ea se datorează capacității lor de a rezista şi de a rămîne receptive la cerințele modelor critice şi gusturilor populare mereu schimbătoare, personalității autorului – o figură de la răscrucea secolelor – care aduce în atenție subiecte oricînd la zi, precum devotamentul contradictoriu şi identitățile multiple ale acelor cărora, asemeni lui, li s-a negat dreptul cultural cîştigat prin naştere ş.a., impactului pe care l-au avut şi continuă să-l exercite asupra unui număr considerabil de scriitori din literatura universală, extinderii influenței lor în film, muzică, artele vizuale etc. De menționat, că dintre pilonii consemnați, perpetuarea tradiției conradiene în literatură şi în celelalte arte reprezintă centrul de interes al celor mai recente studii dedicate scriitorului – o altă dovadă convingătoare a actualității lui J. Conrad. În literatură, influența scriitorului poate fi resimțită la nivel tematic, structural şi generic atît pe Insulele Britanice, cît şi în Europa, Asia, Africa, America. De exemplu, lucrările unor autori ca R. Ellison (1914-94), G. Greene (1904-91), W. S. Burroughs (n. 1914), M. Lowry (1909-57), P. Theroux (n. 1941), H. Norman (1877-1961), F. Scott Fitzgerald (1896-1940), E. Hemingway (1899-1961), W. Faulkner (1897-1962), A. Gide (1869-1951), R. Gary (1914-1980), Th. Mann (1875-1955), S. Lenz (n. 1926), Al. Moravia (1907-1990), I. Calvino (1923-87), J. L. Borges (1899-1986), N. Wa. Thiong'o (n. 1938), V. S. Naipaul (n. 1932) ş.a. denotă influențe conradiene de ordin tematic şi structural, iar printre scriitorii ale căror creații relevă influențe de ordin generic pot fi incluşi W. Harris (n. 1921), R. Silverberg (n. 1935), călătoria pe marele fluviu din *Inima întunericului* (1898), care este o coborîre în întunericul interior şi o investigare a ororii din inima civilizației vestice moderne, constituind preocuparea lor principală. Mai amintim

de G. García Márquez (n. 1928), M. Vargas Llosa (n. 1639), care, inspiraţi de *Nostromo* (1904) – „primul roman epic despre America Latină colonială”[11] – au lansat tradiţia cronicilor panoramice de acest gen; la fel, de W. S. Maugham (1874-1965), J. Le Carré (n. 1931), pentru care *Agentul secret* (1907) şi *Sub ochii Occidentului* (1911) au servit drept modele de scrieri despre spionaj etc. În cinematografie, muzică, pictură, sculptură J. Conrad nu este mai puţin actual. Este cert că gradul de fidelitate faţă de textele conradiene sau faţă de viaţa autorului variază de la o formă artistică la alta, ele introducînd distorsiuni numeroase. Totuşi, aportul lor la diseminarea influenţelor conradiene şi la menţinerea interesului viu pentru opera lui J. Conrad nu poate fi neglijat. La capitolul ecranizări, sînt cunoscute peste şaptezeci de filme şi versiuni video bazate pe lucrările conradiene, regizate de nume notorii în lumea cinematografiei precum Victor Fleming, Samuel Goldwyn, Alfred Hitchcock, Carol Reed, Richard Brooks, Ridley Scott, Andrzej Wajda, Francis Ford Coppola ş.a. Compoziţia muzicală a pianistului John Powell – *Rhapsodie Nègre* (America, 1920), inspirată de *Inima întunericului*, operele *Jutro* („Mîine”) de Tadeusz Baird (Varşovia, 1966), *Under Western Eyes* („Sub ochii Occidentului”) de John Joubert (Londra, 1969), *Victory* („Victorie”) de Richard Rodney Bennett (Londra, 1970), *Lord Jim* de Romuald Twardowski (Varşovia, 1973) completează fonoteca muzicală închinată lui J. Conrad. Portetul scriitorului, de Walter Tittle de la National Gallery din Londra, este considerat cel mai reuşit dintre cele existente. Printre sculptorii care i-au consacrat creaţii lui J. Conrad se numără Jacob Epstein, Jo Davidson, Bruce Rogers, Dora Clarke ş.a.

Problema statutului lui J. Conrad în ierarhia literară sau mai bine zis a locului său în istoria literaturii engleze încununează discuţiile despre popularitatea, caracterul fenomenal şi actualitatea autorului. Din start se poate consemna că opiniile în privinţa subiectului respectiv au evoluat pe parcursul anilor. Încă din timpul vieţii scriitorului era vehiculată părerea că J. Conrad este unul dintre „marii

[11] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 234.

realişti romantici”[12] ai epocii moderne, că faima sa, considerabilă la acel moment, nu se compară cu ce va urma, că el va fi apreciat şi venerat cu adevărat din ce în ce mai mult, că „odată răsărit soarele său, nu va apune niciodată”[13]. Cu toate acestea, exegeza privea sceptic acceptarea lui J. Conrad în canonul literaturii engleze, deoarece nu exista acea „afinitate națională”[14] între el şi alți scriitori englezi sau pentru că era unic într-un „sens străin” [15] mentalității anglo-saxone. După 1948 lucrurile au luat o nouă turnură. F. L. Leavis a căutat să demonstreze că cele mai reprezentative lucrări ale lui J. Conrad fac parte din ceea ce el numea „marea tradiție” a literaturii engleze. Potrivit criticului, doar patru scriitori au fost admişi în canonul academic, opera lor devenind un subiect adecvat pentru critica literară: două femei (Jane Austen (1775-1817) şi George Eliot (1819-1880)) şi doi imigranți (Henry James (1843-1916)şi Joseph Conrad)[16]. Şi dacă prin „specificul insular” se subînțelege că englezii sînt un „popor aparte”[17], atunci se poate afirma, analogic, că J. Conrad are dreptul la acces în tradiția literară britanică din considerentul că este un fenomen aparte. Este, fără îndoială, o simplă justificare a locului binemeritat al scriitorului în istoria literaturii engleze din multitudinea celor formulate de cercetători. Pe de altă parte, este la fel de adevărat că oricine îşi propune să argumenteze o teză, o argumentează negreşit, fiind conştient, totodată, că vor exista voci pentru care teza nu a meritat să fie argumentată sau nu a fost argumentată obiectiv. În cazul lui J. Conrad, s-ar putea crea impresia că punctele de vedere mai sus menționate au fost revăzute cu scopul „de a-l pune pe scriitor pe un soclu”. Nici pe departe. Ca orişice artist, J. Conrad a avut merite, şi defecte. Dar perfecțiunea nu reprezintă neapărat un criteriu de apreciere a geniului, de obicei, geniul se poate recomanda singur şi se supune, în acelaşi timp, cu uşurință criticii.

[12] Curle R. *Op. cit.,* p. 222.
[13] *Ibidem*, p. 13.
[14] *Ibidem*, p. 226.
[15] *Ibidem*.
[16] Moore G. M. *Introduction* // *Joseph Conrad's "Heart of Darkness". A Casebook*, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 5.
[17] Curle R. *Op. cit.*, p. 227.

Iar a-l reduce pe scriitor la imperfecțiunile sale este ca şi cum am evidenția „distonanțele” la Shakespeare, „repetările” la Shelley, „gramatica rea”[18] la Whitman, ajungînd, în cele din urmă, să ignorăm valoarea sa adevărată. În esență, rostul unei dezbateri pe asemenea teme este de a sublinia, posibil, o dată în plus că în creația conradiană persistă „semnele de distincție”[19], că a-l citi şi a-l nega pe J. Conrad este o contradicție pe bună dreptate, că interesul neîncetat pentru operele sale este dictat de puterea personalității sale, de forța unică şi subtilitatea imaginației sale, că scriitorul n-ar fi existat în afara literaturii engleze, că anume Albionul a produs în personalitatea lui Joseph Conrad un fenomen literar de neexplicat.

1.2.Aspecte fundamentale ale creației lui Joseph Conrad şi problema fond – formă

Deşi a fost popular şi se bucură de acest statut în continuare, a fost considerat un fenomen printre englezi şi nu a încetat să fie pînă astăzi, este actual şi, probabil, va continua să fie, mai persistă enigma cum de a fost posibil ca un polonez care a început abia la maturitate să scrie într-o limbă străină – engleza – nu doar să „marcheze o epocă nouă”, ci să ajungă drept una dintre cele mai remarcabile figuri „din întreaga istorie a literaturii engleze”[20]. S-ar părea că factorii menționați anterior dezleagă misterul. Este, totuşi, o dezlegare parțială, enigma planînd, de multe ori, chiar şi asupra lor, factorii respectivi reprezentînd, într-un sens, un fel de preliminarii ale tentativei de clarificare a ei. Funcția de dezlegare a misterului, dacă nu definitivă, cel puțin complexă, revine, de această dată, unor aspecte ce proiectează substanța operei lui J. Conrad: substratul autobiografic, periodozarea activității literare a autorului, concepția estetică, polonismul, limba în care şi-a scris creația.

[18] *Ibidem*, p. 221.
[19] *Ibidem*, p. 235.
[20] Solomon P. *Prefață* // *Palatul lui Almayer. Pasagerul clandestin*, Bucureşti: Minerva, 1980, p.VI.

R. Wellek şi A. Warren afirmă că „cel mai evident factor determinant al unei opere literare este creatorul ei, autorul”[21], explicarea creației artistice prin viața şi personalitatea scriitorului fiind una dintre metodele „împămîntenite” de cercetarea literară. Altfel spus, biografia poate fi judecată în raport cu lumina pe care o aruncă asupra produsului literar propriu-zis. Cu toate acestea, unele şcoli critice, precum formalismul sau structuralismul, exclud din investigarea operelor literare elementul istoric şi elementul biografic. În cazul lui J. Conrad elementele consemnate sînt indispensabile pentru înțelegerea creației sale, ignorarea lor echivalînd cu un refuz de a lua act de sursele vitale ale operei autorului. Din considerentul dat, vastul material documentar existent vine să elucideze diversele etape ale biografiei lui J. Conrad, care, conform opiniei lui F. R. Karl, expusă în lucrarea *Joseph Conrad: Three Lives. A Biography* („Joseph Conrad: trei vieți. O biografie”, 1979), include cele „trei vieți ale autorului”[22], adică a polonezului, a marinarului şi a scriitorului Conrad.

Puține vieți au fost mai simple şi totuşi atît de singulare şi complicate, pline de greutăți şi vicisitudini de tot felul. Mai întîi, tristețea copilăriei poloneze marcată de năzuințele patriotice ale tatălui – Apollo Korzeniowski (poet, autor dramatic şi traducător din literatura franceză şi engleză) şi de oprimarea poliției țariste, apoi, deportarea familiei la periferia imperiului rus, cînd băiatul avea numai cinci ani. A urmat pierderea timpurie a mamei – Ewa Bobrowska şi, ulterior, a celuilalt părinte, pierderi care au fost înlocuite cu atenția şi neîncetata afecțiune arătată de unchiul din partea mamei, Tadeusz Bobrowski. El i-a călăuzit paşii în studiile liceale cu inteligență şi bun-simț, i-a stimulat interesul pentru lecturile despre călătorii, peisaje geografice, istoria romanțată. La numai şaptesprezece ani, pentru tînărul Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski – numele său adevărat – începea al doilea exil prin plecarea sa la Marsilia, unde se înrolează în Campaniile de navigație franceze, realizînd, astfel, chemarea sa lăuntrică. După patru ani de

[21] Wellek R., Warren A. *Teoria literaturii*, Bucureşti: Univers, 1967, p. 108.
[22] Karl F. R. *Joseph Conrad: The Three Lives. A Biography*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1979, p. XIII.

aventuri pe mare, riscante şi uneori romantice, se angajează definitiv în Marina comercială britanică, în pofida necunoaşterii limbii țării de adopțiune. Cele două decenii de viață care le-a trăit J. Conrad pe diverse vase, cu nesfîrşite călătorii şi popasuri în porturile din Malaiezia, Borneo, Arhipelagul Indonezian, Singapore, Australia, Africa şi chiar America de Sud, l-au maturizat, în special, datorită confruntării cu natura şi oamenii. Dar nimic nu l-a marcat mai mult decît episodul congolez din 1890, care era să-l coste viața.

Aprecierea poetului S. Mallarmé referitoare la vocația oamenilor dedicați condeiului în sensul că există în destinul fiecăruia dintre ei două faze separate: una de pregătire totală şi alta de creație totală, explică oarecum şi esența biografiei conradiene în procesul abordării, care este de a reflecta gradul de interdependență dintre prima perioadă a existenței sale, cea de marinar. Atunci, în pofida a tot felul de oprelişti naturale, de nelinişti şi privațiuni, de suferințe fizice, dar, mai ales, de singurătate morală, spiritul său ascuțit de observație a acumulat impresii, fapte trăite, considerații şi studii asupra oamenilor, locurilor şi peisajelor străbătute. A doua ipostază, conform lui Mallarmé – cea de scriitor, s-a produs cînd multitudinea de cunoştințe şi senzații a fost prelucrată de imaginația fecundă a lui J. Conrad, reflectîndu-le în volumele de proză elaborate cu o rară conştiință artistică.

Totodată, aportul biografiei scriitorului la decodificarea mesajului operei sale nu trebuie exagerat, deoarece, chiar şi atunci cînd într-o creație artistică pot fi în mod sigur identificate elemente biografice, chiar şi atunci cînd acestea trimit la o realitate extratextulă, databilă, reperabilă ca experiență reală, în noul context ele sînt rearanjate şi transformate în aşa fel încît îşi pierd întregul înțeles specific personal, devenind pur şi simplu material integrant al unei lucrări concrete. De asemenea, într-o creație, de multe ori, se selectează, se extrapolează sau se estompează anumite evenimente şi experiențe din viața autorului. În consecință, operele ce se caracterizează prin asemenea impulsuri nu mai sunt biografice, ci autobiografice. Situația descrisă se pretează impresionant întregii creații conradiene, care este divizată de exegeză în lucrări cu substrat autobiografic, fie

ele romane sau povestiri[23], şi în autobiografii propriu-zise. La J. Conrad prevalează primul tip de creații, alături de care, însă, coexistă cele două autobiografii unice şi remarcabile ale autorului – *The Mirror of the Sea* („Oglinda mării", 1906) şi *Some Reminiscences* („Unele reminiscențe", 1912), apărută ulterior cu titlul *A Personal Record* („O mărturie personală", 1912).

Cunoaşterea frontierei dintre substratul biografic şi cel autobiografic în opera conradiană, precum şi diferențierea lor clară, este semnificativă din mai multe considerente. Pe de o parte, ea contribuie la evidențierea procentajului de real şi de imaginar la J. Conrad, a ceea ce ține de aşa-numitul „depozit al memoriei"[24] al scriitorului, destul de bogat, şi de amploarea imaginației sale. Pe de altă parte, ea serveşte ca suport tematic al protestului lui J. Conrad împotriva facilității critice de a se pune totul, sau prea mult, pe seama biografiei, cu precădere, pe seama originii lui slave, a îndeletnicirii lui de marinar, a lecturilor sale din Flaubert şi Cooper (1789-1851) etc. De fapt, interpretarea respectivă nu are justificare, fiind combătută nu doar de autor, ci şi de direcția critică opusă acesteia. Cea din urmă acceptă, la rîndul ei, că multe dintre lucrările conradiene se bazează pe incidente reale, că aproape majoritatea personajelor şi o proporție considerabilă a evenimentelor din creațiiile sale au prototipuri reale. Pentru a ne confirma aserțiunea, vom cita doar cîteva exemple. Astfel, recapitulînd aleatoriu, constatăm că protagonistul din *Trăsnaia lui Almayer* (1895), a existat cu adevărat, autorul cunoscîndu-l într-un port de pe insula Borneo; *Lord Jim* (1900) se inspiră dintr-o întîmplare petrecută pe vasul *Jeddah*, care, avînd la bord o mulțime de culi în hagialîc, este abandonat de echipaj într-o situație critică, în pragul scufundării, ca să fie găsit în derivă, părăsit de ofițeri şi luat la remorcă spre cel mai apropiat port de un vas cu aburi; *Agentul secret* (1907) se fondează pe tentativa bizară din 1894 a anarhistului francez, Martial Bourdin, de a arunca în aer Observatorul Greenwich, tentativă în care se va face singur fărîme, lăsînd o groapă uriaşă în

[23] Această idee este vehiculată de E. Said în studiul *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (1966).
[24] Vlad Al. *Postfață* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 344.

gazonul din parc; *Hotarul din umbră* (1917) se referă la intervalul de timp cît J. Conrad a fost căpitan pe *Otago*; *Săgeata de aur* (1919), un roman autobiografic, reia un episod din tinerețea scriitorului pe care l-a trăit la Marsilia; umbrele unor ființe întîlnite în lumea interlopă a Arhipelagului de Est apar în povestirile *Karain: o amintire* (1898) şi *Laguna* (1898); Kayertis şi Carlier din *Un avanpost al progresului* (1898) sînt numele reale ale unor ofițeri subordonați lui J. Conrad la o comandă; călătoria în Congo din 1890 este transpusă într-o manieră simbolică în *Inima întunericului* (1902); personajul prinicipal din *Gaspar Ruiz* (1908) e modelat după un oarecare Bonavides, şeful unei cete de partizani din Războiul de Independență care a avut loc în America de Sud între 1822 şi 1824; în *Pasagerul clandestin* (1912) sînt resimțite ecourile întîmplării petrecute în 1880 la bordul vasului englez *Cutty Sark*: primul secund al acestuia, Sydney Smith, a ucis un negru din echipaj şi a fugit după aceea, se pare cu complicitatea căpitanului, care, cuprins de remuşcări, avea să se sinucidă cîteva zile mai tîrziu; episodul din *Un zîmbet al sorții* (1912) este o prelucrare a jenantului raport cu Mademoiselle Eugénie în Malaya; *Hanul celor două vrăjitoare* (1915) reia, ca pe un bun comun, subiectul unei povestiri de Wilkie Collins (1824-89); alte povestiri scrise pentru revistele *Blackwood* şi *Fortnightly* se axează pe motive din viața unchiului lui J. Conrad, Nicholas, înrolat în armata lui Napoleon şi apoi implicat în revolta poloneză din 1831 etc. Mai mult decît atît, aceste amintiri, dar şi altele agonisite în „viețile anterioare", la care prozatorul englez a apelat neîncetat pe parcursul activității literare şi fără de care metoda sa artistică nu poate fi concepută, sînt clasificate în „patru mănunchiuri de experiență trăită şi observată"[25]: 1) propria lui experiență de marinar, ofițer şi comandant; 2) călătoria în Congo; 3) experiența malaieză; 4) zona de experiență europeană.

Într-adevăr, se poate observa că opera conradiană este saturată cu amănuntele biografiei, or, aceasta nu constituie un motiv suficient, în viziunea cercetătorilor care se opun interpretării biografice a scriitorului, pentru a trece cu vederea forța

[25] Solomon P. *Prefață* // Conrad J. *Negrul de pe „Narcis" şi alte povestiri*, Bucureşti: Univers,1970, p. XVIII.

lui de creație şi caracterul artistic al textelor sale. Probabil din cauza că opera lui J. Conrad e concentrică şi s-a constituit printr-un efort dominat de voință şi crez, a fost mai dificil de surprins cum acționează imaginația sa, care este una activă, doritoare de spectacol, capabilă de abstrusă invenție şi fantazare, care cere mai mult decît dă, generînd un impuls pus fără ezitare în practică, care este efectiv consumată în fapte şi trecută în memorie etc. In nuce, imaginația conradiană ține mai mult de metodă, decît de substanță, prozatorul fiind de părerea că sarcina primară a unui scriitor este de a explora lumea prin imaginație, ea avînd capacitatea de a releva adevărul esențial, iar prin imaginație, J. Conrad înțelege o facultate reproductivă, o formă a memoriei ori a empatiei. Ideea este formulată într-o scrisoare adresată lui H. G. Wells la 30 noiembrie 1903, în care autorul insistă că „scrisul – singurul scris posibil – nu e altceva decît convertirea forței nervoase în fraze". Aşadar, exploatarea imaginației în lumina celor expuse presupune un efort din ce în ce mai pragmatic, nu unul de imaginare, ci de creație, de unde se şi poate conchide că opera conradiană este în totalitatea ei un produs al efortului creativ al scriitorului, în timp ce biografia şi autobiografiile sale l-au susținut prin furnizarea materialului factologic necesar, rămînînd, în limitele raționalului, un punct de reper prețios.

Numărul impunător al lucrărilor este, la fel, un rezultat al efortului creativ al lui J. Conrad, care, timp de douăzeci şi nouă de ani, din 1895 şi pînă în 1924, a scris peste 31 volume cu romane, povestiri, eseuri şi piese de teatru, pe lîngă corespondență. Pentru a ne crea o impresie de ansamblu, cuprinzătoare şi sinoptică, asupra narațiunii conradiene, cercetătorii au grupat vasta operă a scriitorului în cîteva „cicluri narative". Clasificarea propusă este binevenită, deorece contribuie la evitarea descriptivismului, a aspectelor explicative îndelungi, a grupărilor forțate şi artificiale, a etichetărilor simplificatoare şi serveşte, concomitent, ca ipoteză de lucru la clarificarea problemelor specifice anumitor etape din activitatea literară a lui J. Conrad. De menționat că dintre ciclurile narative vehiculate, cîteva sînt identificate unanim, de marea majoritate a exegeților – M. Greaney, J. I. M.

Stewart, D. Schwarz, M. Pădureleanu, Al. Vlad, P. Solomon, spre a-i cita doar pe cîțiva. Printre acestea se numără: *ciclul malaiezian/extrem-oriental/al naraţiunilor despre Arhipelag* care cuprinde *Trăsnaia lui Almayer* (1895), *Proscrisul din Arhipelag* (1896), *Ţărmul refugiului* (1920), povestirile *Laguna* (1897), *Karain* (1897) etc.; *ciclul marin/al ficţiunilor nautice*, grupînd în cadrul lui *Negrul de pe „Narcis”* (1897), *Tinereţe* (1902), *Taifun* (1903), *Capătul laţului* (1902), *Falk* (1903), *Pasagerul clandestin* (1910), *Hotarul din umbră* (1917) etc.; *ciclul marlowian* care include *Tinereţe* (1902), *Inima întunericului* (1898), *Lord Jim* (1900), *Întîmplarea* (1912); *ciclul politic*, unde şi-ar afla locul *Nostromo* (1904), *Agentul secret* (1907), *Sub ochii Occidentului* (1911), precum şi prozele scurte *Informatorul* (1908), *Anarhistul* (1908); *ciclul provensal/mediteraneean/al romanelor napoleoniene*, în care se încadrează *Săgeata de aur* (1919), *Corsarul* (1923), lucrarea neterminată *Suspans* (1925). În prefaţa volumului *Taifun* (1992), M. Pădureleanu mai identifică două cicluri: *congolez*, care include naraţiunile *Un avanpost al progresului* (1897), *Inima întunericului* (1898) şi *compozit*, unde ar putea fi incluse *Victorie* (1915), povestirile *Amy Foster* (1901), *Mîine* (1903), *Gaspar Ruiz* (1908), *Dueliştii* (1908) etc[26].

Strîns legată de clasificarea lucrărilor conradiene este problema periodizării lor. Însă, dacă în primul caz accentul cade nemijlocit pe evoluţia principiului tematic la autor, apoi, în al doilea caz – pe evoluţia viziunii artistice conradiene în întregime, adică pe metamorfozarea calitativă atît a conţinutului, cît şi a formei.

Cercetătorii din Vest, dar şi cei din Est au puncte de vedere împărţite asupra subiectului respectiv. Unii evidenţiază două etape în creaţia scriitorului[27], ***Nostromo*** (1904) fiind considerată opera care marchează tranziţia de la prima la a doua etapă. Alţii – J. Berthoud, S. Ross, E. Said, J. Batchelor, G. Greaney, J. I. M. Stewart, M. Bradbrook – discută despre trei perioade: *timpurie (1895-1903)*, *de maturitate* sau *„faza majoră” (1904-1914)/(1902-1910)* şi *tîrzie (1915-1924)*,

[26] Pădureleanu M. *Prefaţă* // Conrad J. *Taifun. Hotarul din umbră*, Bucureşti: Minerva, 1992, p. X-XI.
[27] A. A. Burţev [p. 133] şi I. Watt [p. 170] fac referinţe la aspectul dat în studiile citate în lucrare.

manifestînd un interes deosebit pentru lucrările perioadei *„de mijloc”*, acestea consacrîndu-l pe J. Conrad, în opinia lor. J. Palmer la fel distinge trei faze în creația conradiană[28], dar acordă prioritate ultimei, pe motiv că se impune în raport cu primele două, care țin de individ şi societate, prin „baza metafizică a angajamentului moral”. L. A. Ahmecet, pe de altă parte, propune o periodizare[29], care conține patru etape: *ucenicia (1894-1896)*, creațiile acestei etape – *Trăsnaia lui Almayer*, *Proscrisul din Arhipelag* – caracterizîndu-se prin predominarea principiilor romantice şi a exotismului; *maturitatea (1896-1902)*, remarcabilă pentru lucrările în care este consolidată concepția ideologică-estetică a autorului şi care afişează o problematică etico-morală, motivele anticolonialiste – *Negrul de pe „Narcis”*, *Tinerețe*, *Inima întunericului*, *Taifun*, *Lord Jim*; *etapa căutărilor (1902-1910)*, care cuprinde romanele *Nostromo*, *Agentul secret*, *Sub ochii Occidentului*; *declinul (1920-1924)* asociat cu *Întîmplarea*, *Victorie*. Mai multe faze distinge şi D. Schwarz[30], exegetul susținînd că după 1910 există, cel puțin, trei etape distincte: *prima* vizînd romanele *Întîmplarea* şi *Victorie*, *a doua – Hotarul din umbră*, *Săgeata de aur*, *Salvarea*, *a treia – Corsarul*, *Suspans*. A.A. Burțev constată că prima variantă de periodizare – în două etape – este incompletă, deoarece nu relevă schimbările survenite în creația lui J. Conrad după 1914, pe cînd celelalte sînt mai convingătoare, oferind o segmentare mai mult sau mai puțin complexă a progresului scriitorului[31]. I. Watt, în schimb, constată[32] că indiferent de numărul fazelor identificate în periodizările existente, cele enumerate, dar şi altele, ele se împart vădit în două categorii: a) care opun etapa timpurie a operei conradiene, una a afirmării – celei tîrzii, una a declinului; şi b) care semnalează că lucrările autorului diferă calitativ de la începutul pînă la sfîrşitul activității sale literare, dar

[28] Watt I. *Essays on Conrad*, West Nyak: Cambridge University Press, 2000, p. 174.
[29] Ахмечет Л. А. *Художественное мастерство Джозефа Конрада (1896-1902)*, Автореф. дис. канд. филол. наук, Москва, 1986, p. 5.
[30] Schwarz D. *Rereading Conrad*, Columbia: University of Missouri Press, 2001, p. 172.
[31] Бурцев А. А. *Английский рассказ, конец XIX – начало XX века: Проблемы типологии и поэтики*, Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1991, p. 112.
[32] Watt I. *Op. cit.*, p. 170.

constituie, cu toate acestea, un tot unitar valoros, excluzînd ideea declinului din start.

Locul adjudecat de J. Conrad în ierarhia literaturii engleze se datorează, pe lîngă aspectele elucidate mai sus, şi felului unic de a face critică. De fapt, este vorba de aspectul fundamental al creației conradiene care le înglobează şi le explică pe celelalte, înlăturînd completamente semnele de întrebare despre valoarea producției literare a scriitorului în contextul anglo-saxon.

Nota de unicitate, sau, mai degrabă, atipicul caracteristic metodei critice conradiene, are o explicație firească, după C. Watts, dacă ținem cont că scriitorul este o figură de tranziție, „un intermediar între tradițiile romantismului şi victorianismului şi inovațiile modernismului”[33] şi că atunci cînd comentează despre activitatea sa de romancier, dă sfaturi unor începători ca E. Noble (1853-1937) sau H. Sanderson (1859-1912), sau unor prieteni afirmați deja pe tărîmul literaturii ca J. Galsworthy, cînd critică gusturile publicului şi literatura populară, J. Conrad îşi compară capacitățile literare cu influenții autori „moderni” ai tinereții sale – Mallarmé (1842-98), Flaubert, Turgheniev ş.a. De asemenea, o dimensiune a unicității poate fi considerată şi forma în care îşi expune concepția estetică – nu într-o serie de articole, discursuri convenționale, ci în recenzii, note, prefețe, eseuri ocazionale ce incită dezbateri ulterioare, dar, mai cu seamă, în scrisori. Desigur, numărul scriitorilor care au recurs la corespondență ca modalitate de comunicare a principiilor estetice este considerabil atît în literatura engleză cît şi în cea universală. Mai mult, şi la J. Conrad asemeni celorlalți ce au operat cu formula dată, dezavantajul ei este că nu reflectă o viziune de ansamblu asupra concepției sale critice sau practicii artistice, aşa cum se conturează, spre exemplu, în studiile critce ale lui H. James sau D. H. Lawrence (1885-1930), ale lui W. B. Yeats (1865-1939) sau T. S. Eliot (1888-1965) etc. Avantajul, însă, precum şi specificul acestei metode în cazul lui J. Conrad este că discontinuitatea şi lipsa aparentă a unei

[33] Watts C. *A Preface to Conrad*, London: Longman, 1982, p. 171.

temelii se compensează prin stilul adoptat de autor – unul personal, liber, degajat, cu caracter de reminiscență, deşi, impregnat pe alocuri cu o retorică stilizată – uneori J. Conrad fiind interesat să se facă cît mai accesibil cititorului sau să-şi promoveze campania publicitară, iar alteori fiind sigur că va primi un răspuns avizat, inteligent şi afectuos de la prieteni şi colegii de breaslă. Prin urmare, corespondența scriitorului este valoroasă nu doar pentru că creează impresia unui spirit în posesia norocoasă a unor prieteni devotați, Garnett (1868-1936), C. Graham (1852-1936), Galsworthy, Curle, a unei minți oricînd gata să se pronunțe aspra problemelor literare, propriilor creații şi a lucrărilor altor autori[34], ci pentru că rămîne, înainte de orice, o sursă obiectivă de proiecție a viziunii estetice conradiene.

Preocupîndu-se de studiile critice conradiene, Al. Ingram le grupează în trei categorii[35]: a) critică la adresa scriitorilor pe care-i admiră, dar are puțin în comun cu ei – H. James, H. G. Wells, R. Kipling, J. Galsworthy, A. Bennett (1867-1931), M. Proust (1871-1922) ş.a.; b) critică la adresa scriitorilor pe care-i admiră şi recunoaşte că împărtăşeşte aceleaşi idealuri cu ei – Flaubert, Turgheniev, Maupassant (1850-93); c) autocritica, în special cea care se referă la ceea ce J. Conrad şi-a propus să realizeze ca scriitor.

Dintre toate, ultima categorie defineşte amplu şi profund crezul artistic conradian, descoperit, în cele din urmă, după multe tatonări, iar *Prefața* la *Negrul de pe „Narcis”* (1897) reprezintă nucleul categoriei în cauză precum şi a concepției estetice a scriitorului în genere, servindu-i drept punct de reper pe parcursul întregii activități literare.

Arta şi scopul ei, deosebirea dintre artist, omul de ştiință şi romancier, opera de artă, ficțiunea, romanul, interferența artelor ş.a. sînt doar cîteva dintre conceptele ce se cristalizează în faimoasa prefață.

---

[34] Ingram Al. *Joseph Conrad: Selected Literary Criticism and The Shadow Line*, London: Methuen & Co. Ltd., 1986, p. 15.
[35] *Ibidem*.

După cum scrie J. Conrad, „arta poate fi definită ca o încercare a unei minți individuale de a face dreptate cît mai bine cu putință universului vizibil, punînd în lumină adevărul multiplu şi unic, ascuns în fiecare dintre aspectele sale”[36]. Şi nu numai, „ea este o încercare de a găsi în formele sale, în culorile sale, în lumina sa, în umbrele sale, în aspectele problemei şi în faptele vieții care dintre fiecare este fundamentală, care este perenă şi esențială – unica lor calitate edificatoare şi convingătoare – tocmai adevărul existenței lor”. Pe de altă parte, „orice artă” subliniază scriitorul, „...trebuie să se adreseze în primul rînd simțurilor, dacă doreşte să atingă sorgintea emoțiilor noastre”[37]. Cît priveşte scopul final al artei – „...evanescent şi destinat doar cîtorva să-l realizeze”[38], „înălțător ca viața însăşi”, „învăluit în ceață”, „care nu se regăseşte în logica clară a concluziei triumfătoare, [...] în dezlegarea uneia dintre enigmele neînsuflețite numite Legile Naturii [...]” – acesta este să oprească, „pentru o clipă, mîinile ce trudesc nestingherit pămîntul” şi „să constrîngă oamenii [...] să privească [...] la spectacolul înconjurător al formei şi culorii, al luminii şi umbrelor; să-i determine să facă o pauză pentru o privire, pentru un suspin, pentru un zîmbet...” [39].

Misiunea de a realiza scopul artei, formulat în *Prefață*, precum şi celelalte obiective ale ei, revine, indiscutabil, artistului, romancierului. Pentru a evidenția ponderea lui la îndeplinirea acestei sarcini, dar şi a esenței sale, în particular, J. Conrad propune o paralelă între *gînditor*, *omul de ştiință* şi *artist*. Primii doi „vorbesc autoritar simțului nostru comun”, atunci cînd caută adevărul, „inteligenței noastre, dorinței noastre de pace, sau dorinței noastre de nelinişte; nu rareori prejudecăților noastre, cîteodată fricilor noastre, deseori egoismului nostru – dar întotdeauna credulității noastre”[40]. „Cuvintele lor sînt ascultate cu venerație”, continuă autorul, „deoarece preocuparea lor ține de probleme cardinale: de cultivare a minților noastre şi îngrijirea propriu-zisă a corpurilor noastre, de

[36] *Ibidem*, p. 32.
[37] *Ibidem*, p. 34.
[38] *Ibidem*, p. 36.
[39] *Ibidem*, p. 35.
[40] *Ibidem*, p. 32.

atingerea ambițiilor noastre, de perfecționarea mijloacelor şi glorificarea țelurilor noastre prețioase". Cu totul altul este cazul artistului. Cel din urmă „se adresează acelei părți a ființei noastre care nu depinde de înțelepciune; la ceva din noi care este un dar şi nu o achiziție – şi, în consecință, mai permanent şi de durată"[41]. „El vorbeşte capacității noastre pentru bucurie şi mirare, simțului misterului ce planează asupra vieților noastre; simțului nostru pentru compătimire şi frumos, pentru durere; sentimentului legăturii noastre cu întreaga creație şi convingerii subtile, dar invincibile, a [...] acelei solidarități în vise, în bucurii, în dureri, în năzuințe, în iluzii, în speranță şi teamă, care [...] uneşte întreaga omenire"[42]. Alte angajamente ale artistului, incluse, de altfel, în aşa-numitul „cod al onestității scriitoriceşti"[43], elaborat de J. Conrad, sînt: dorința de a dezvălui suflete şi nu pur şi simplu de a reda fapte sau întimplări; tendința de a se axa pe acțiune – observată, simțită şi interpretată prin senzațiile proprii; intenția de a se baza pe memoriile sale, pe viața sa şi propriul temperament ce au însuflețit-o – ele fiind un fel de „brand al autenticității la Conrad" [44], un garant al adevărului ficțional; înclinația de a folosi material autobiografic, aranjîndu-l, combinîndu-l, colorîndu-l în scop artistic; insistența de a rămîne fidel propriilor sale reacții mintale şi emoționale față de viață, oameni, treburi şi pasiunile lor; preferința de a fi mai puțin explicit, deoarece acest lucru este fatal pentru orice operă de artă, lipsind-o de sugestivitate şi distrugînd orice iluzie etc. Toate acestea, alături de libertatea imaginației – averea cea mai de preț a artistului – profilează „un exemplu de profesionalism literar"[45], al cărui rol fundamental se rezumă la a ne „face, prin unica putere a cuvîntului scris", să auzim, să simțim şi, înainte de toate, să vedem[46].

[41] *Ibidem*, p. 33.
[42] *Ibidem*.
[43] Урнов Д. М. *Джосеф Конрад*, Москва: Издательство «Наука», 1977, p. 9.
[44] Ingram Al. *Op. cit.,* p. 9.
[45] Урнов Д. М. *Op. cit.,* p. 9.
[46] Ingram Al. *Op. cit.,* p. 34.

Referitor la *opera de artă*, J. Conrad susține că ea trebuie să se justifice prin sine în fiecare paragraf[47], iar despre *ficțiune* afirmă că „trebuie să fie [...] apelarea unui temperament la toate celelalte temperamente nenumărate a căror putere distinctă şi irezistibilă conferă evenimentelor trecătoare adevăratul lor sens şi creează atmosfera moral-emoțională a locului şi timpului". În viziunea scriitorului, atît „ficțiunea cît şi romanul trebuie să aibă în viziunea scriitorului, o legătură fermă cu adevăratele complexități ale experienței umane"[48].

Romanul, mai adaugă J. Conrad, „trebuie să aspire din răsputeri la plasticitatea sculpturii, la culoarea picturii, la sugestia magică a muzicii – care este arta artelor" [49], autorul propagînd astfel importanța sintezei artelor. La începutul activității sale literare J. Conrad nu a prea manifestat interes pentru realizările din celelalte domenii ale artei, ca ulterior să facă referințe la Wagner, Rodin, Debussy, Whistler, să reflecteze despre poezie, muzică, pictură şi relația lor cu arta cuvîntului, subliniind că literatura trebuie să opereze cu tehnici dramatice, imagini din poezie etc.

Trecerea în revistă a celor mai importante principii estetice ale lui J. Conrad demonstrează vădit că prozatorul englez sparge limitele tradiționale ale artei sale pentru a putea reda experiența sau percepția realului într-un mod complex – complexitate care ține nemijlocit de doctrina neoromantică.

În legătură cu următorul aspect al creației conradiene, merită să invocăm scrisoarea pe care autorul a adresat-o, la 14 august 1883, lui Stefan Buszczyński, unul dintre prietenii apropiați ai tatălui său, după obținerea primului certificat de ofițer în marina comercială engleză: „În ultimii cîțiva ani n-am prea fost fericit în călătoriile mele. Era cît pe-aci să mă înec, altă dată aproape c-am ars de viu, dar în general starea sănătății mele e bună, curajul nu-mi lipseşte, cum nu-mi lipseşte nici voința de a munci sau dragostea pentru profesiunea mea; şi-mi voi aminti

[47] *Ibidem*, p. 32.
[48] *Ibidem*, p. 33.
[49] *Ibidem*, p. 34.

întotdeauna vorbele pe care mi le-ai spus cînd am plecat din Cracovia: „Nu uita, mi-ai spus, că oriunde vei naviga, vei naviga spre Polonia!" N-am uitat niciodată acest lucru, şi nu-l voi uita nicicînd!"

Este doar una dintre numeroasele declarații ale lui J. Conrad despre mult vehiculata problemă a „polonismului" său care atestă că J. Conrad nu a încetat nici o clipă să se simtă polonez în adîncul sufletului. Mai mult decît atît, plecarea din Polonia a fost evenimentul crucial al biografiei autorului sau, în orice caz, evenimentul la care se raportează toate celelalte evenimente din viața lui spirituală. Totuşi, au existat şi voci care au răstălmăcit plecarea lui J. Conrad din țară, acuzîndu-l chiar de trădarea patriei, iar unii cercetători, printre care şi Dr. G. Morf cu studiul *The Polish Heritage of Joseph Conrad* („Moştenirea poloneză a lui Joseph Conrad", 1950), au încercat să dovedească că sentimentul trădării Poloniei ar sta la baza întregii opere conradiene – teză respinsă, însă, de marea majoritate a exegeților, deoarece simplifică la extrem lucrurile. Cu toate acestea, problema nu s-a epuizat, ci s-a complicat într-atît încît s-a ajuns la aşa-numita „controversă asupra polonismului lui Conrad"[50]. Cauza apariției ei nu era emigrarea scriitorului în sine, ci „emigrarea unui geniu"[51], de pe urma talentului căruia ar fi trebuit să beneficieze Polonia şi nu altă țară. Se pare că polemica a fost inițiată, conform surselor critice citate, de Wincenty Lutosławski, care susținuse în cîteva articole dedicate exodului talentelor, în revista *Kraj*, dreptul intelectualilor polonezi, printre care şi al lui J. Conrad, de a emigra dintr-o patrie dominată de ocupația străină. În replică, scriitoarea Eliza Orzeszkowa (1842-1910) îl atacase vehement pe J. Conrad ca un exemplu de scriitor ce-şi vinde sufletul şi talentul ... pentru bani. O asemenea acuzație era indiscutabil, nedreaptă, mai ales că la acea vreme autorul nu se afirmase în Anglia şi se confrunta cu grave probleme financiare. Lui Lutosławski i-a luat 12 ani ca să răspundă acuzațiiilor Elizei Orzeszkowa, însă aceasta, nemulțumită, a mers mai de parte, scriindu-i personal lui J. Conrad.

[50] Gillion A. *The Eternal Solitary. A Study of Joseph Conrad,* New York: Bookman Associates, Inc., 1966, p. 33.
[51] *Ibidem*, p. 34.

Scrisoarea îl jignise atît de profund pe J. Conrad, încît şi după 15 ani era furios pe ea. Dar a existat, probabil, un grăunte de adevăr în scrisoarea respectivă[52], pentru că sub influenţa ei, presupun criticii, J. Conrad a căutat să se justifice în nenumărate rînduri compatrioţilor polonezi de ce n-a scris în poloneză, insistînd că aprecia prea mult literatura poloneză pentru a atribui scrierile sale modeste tezaurului ei sau ca să scrii în poloneză trebuia să fii un Mickiewicz sau un Krasiński, pe cînd el era un om simplu ce-şi cîştiga existenţa şi îşi susţinea soţia, pentru aceasta scriind în limba ţării unde a găsit refugiu. Oricîte s-au scris pe această temă, cert este un lucru, J. Conrad nu şi-a negat niciodată originile. O mărturie în acest sens este scrisoarea din 1901 către tizul său, şi nicidecum ruda sa, Józef Korzeniowski – directorul Bibliotecii Jagiellone: „Permiteţi-mi, domnule, să afirm aici (pentru că poate aţi auzit tot felul de lucruri despre mine) că nu mi-am negat naţionalitatea nici numele nostru comun de dragul succesului. Este binecunoscut că eu sînt un polonez şi că Joseph Konrad sînt numele mele de botez dintre care îl folosesc pe al doilea ca nume de familie, aşa încît buzele străine să nu-l denatureze – ceea ce n-aş putea suporta. Nu mi se pare că sînt necredincios patriei mele, deoarece am demonstat englezilor că un nobil [...] din Ucraina poate fi un marinar la fel de bun ca ei şi poate avea ceva să le spună în limba lor”.

Un argument în favoarea lui J. Conrad în contextul creat este şi moştenirea literară poloneză care a jucat un rol substanţial la formarea scriitorului şi a creaţiei sale. „Cînd a părăsit Polonia, observă Z. Najder, Conrad era, fără îndoială, familiarizat cu o bogată şi vie tradiţie literară, ce [avea] într-o măsură remarcabilă trăsături distinctive unitare în ce priveşte atitudinile morale şi politice [...], [era] obsedată de ideea responsabilităţii, dar care nu se dădea înapoi cîtuşi de puţin de la experimentele artistice şi de la varietatea formelor” [53]. J. Conrad însuşi recunoaşte că a fost influenţat de Jan Kochanowski (1530-1584), Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849), Zygmunt Krasiński (1812-1859), Bolesław

[52] *Ibidem*, p. 36.

[53] Najder Z. *Conrad's Polish Background. Letters to and from Polish Friends*, London: Oxford University Press, 1964, p. 10.

Prus (1847-1912), Stefan Żeromski (1864-1925) ş.a. Tot prin dimensiunea polonismului se explică şi predominarea în opera conradiană a unor teme precum fidelitatea şi trădarea, onoarea şi dezonoarea, datoria şi evadarea; exaltarea unor „coduri morale tradiționale”[54] (fraternitatea, solidaritatea etc.) care-i conferă dimensiunea unui univers moral. Convingerea „că un individ, oricît de excepțional ar fi, rămîne totdeauna membru al unui grup, de a cărui bunăstare răspunde” – o constantă în viziunea lui J. Conrad asupra lumii – vine la fel din literatura poloneză[55]. Şi sub raport formal, scriitorul rămîne îndatorat moştenirii poloneze. Bunăoară, la elaborarea tehnicii sale narative, J. Conrad s-a bazat pe un gen de povestire, specific polonez, numit „gawęda”, în care narațiunea rezultă din *reminiscențele* personajelor al căror *punct de vedere* joacă un rol important. Marlow – unul dintre principalii naratori conradieni – preia cîte ceva din această tradiție.

În paralel cu operele artistice ce conțin referințe indirecte la moştenirea poloneză, J. Conrad a scris şi o serie de lucrări ce vizează direct problemele țării sale de baştină. Printre acestea se numără *Autocracy and War* („Autocrația şi războiul”, 1905), *A Personal Record* („O mărturie personală”, 1912), *Poland Revisited* („Polonia vizitată de nou”, 1914), *The Crime of Partition* („Crima divizării”, 1919).

Alte momente ce poartă amprenta polonismului includ vocabularul idiomatic folosit de autor, structura sintactică a frazei, pesimismul conradian, aversiunea exagerată față de anumiți scriitori (Dostoievski, Tolstoi (1828-1910)[56]), admirația sinceră față de alții (Turgheniev, Cehov (1860-1904)), meritul de a face parte din grupul celor cîțiva scriitori „străini”, care au deschis drumuri noi în literatura engleză de la cumpăna secolelor (W.B. Yeats, G.B. Shaw, H. James) etc.

Aşadar, nota de exotism la nivel tematic şi formal, acel suflu nou pe care-l aduce J. Conrad în literatura engleză se datorează polonismului său. Interviul

[54] Solomon P. *Prefață* // Conrad J. *Palatul lui Almayer. Pasagerul clandestin*, Bucureşti: Minerva, 1980, p. XXVIII.
[55] Najder Z. *Op. cit.,* p. 15.
[56] La Dostoievski, Tolstoi, Puşkin, Gogol se întîlnesc accente antipolone, nu însă la Turghenev sau Cehov.

acordat de scriitor lui Marian Dabrowski în 1914 este o confirmare în plus a celor expuse pînă acum: „Criticii englezi – iar eu sînt efectiv un scriitor englez – adaugă totdeauna atunci cînd vorbesc despre mine, că în opera mea ar exista ceva de neînțeles, ceva nesondabil şi insesizabil. Numai voi puteți şti ce înseamnă acest element insesizabil, numai voi puteți înțelege acest lucru de neînțeles: este Polonismul”[57].

Limba în care J. Conrad şi-a plăsmuit creația încheie şirul aspectelor propuse spre discuție în acest capitol, dar nu este ultimul sau cel mai puțin important. Dimpotrivă, este aspectul fără de care n-ar fi existat fenomenul Conrad pur şi simplu, scriitorul recunoscînd undeva că nu s-ar fi dedicat literaturii, dacă n-ar fi fost s-o facă în limba engleză – limba imaginației sale, limba de care se ataşează printr-un „acord subtil şi presimțit”[58].

În pofida afirmației conradiene, suscită interes totuşi de ce autorul n-a scris în franceză, pe care o cunoştea în toate subtilitățile ei, după cum insistă G. Jean-Aubry, biograful şi traducătorul în franceză a lui J. Conrad[59]. Cercetătorii oferă motive variate. D. Protopopescu, spre exemplu, atestă că scriitorului i-a fost frică să încerce exprimarea într-o limbă atît de deplin cristalizată[60]. Engleza, în schimb, i-a fost la fel de naturală ca oricare aptitudine înnăscută[61]. Exegetul chiar îl contrazice pe J. Conrad care observase în lucrarea citată că nu el a adoptat engleza, ci aceasta la adoptat pe el, accentuînd că în cazul dat „n-a fost o chestiune nici de alegere, nici de adopție”, ci de „o parte inerentă a vieții sale”[62]. R. Curle, pe de altă parte, opinează că autorul n-ar fi putut scrie în oricare altă limbă decît engleză „pentru că era pătruns de atmosfera engleză într-un sens adevărat”[63], pentru că-şi formase personalitatea în mare măsură sub influența şi în mediul englezilor, pentru

[57] Gillion A. *Op. cit*., p.62.
[58] Vlad Al. *Postfață* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 362.
[59] Solomon P. *Prefață* // Conrad J. *Negrul de pe „Narcis” şi alte povestiri*, Bucureşti: Univers,1970, p. XVII.
[60] Protopopescu D. *Fenomenul englez*, Bucureşti: Grai şi Suflet – Cultură Națională, 1996, p. 125.
[61] Conrad J. În nota introductivă la *A Personal Record. The Shadow Line*, New York**:** Doubleday, Page and Company, 1927, p. VII.
[62] Protopopescu D. *Op. cit.,* p. 125.
[63] Curle R. *Op. cit.*, p. 228.

că franceza era o limbă exactă, iar engleza – una poetică[64], pentru că în franceză stilul său n-ar fi fost atît de prolix ca în engleză. M. Greaney, la rîndul său, formulează o părere întru cîtva asemănătoare cu cea a lui R. Curle, subliniind că engleza ar fi net superioară limbilor franceză şi poloneză, iar temele şi interesele conradiene necesitau concreteţea, acţiunea şi energia dramatică a limbii engleze[65], pentru că ritmurile acestei limbi, completează Al. Vlad[66], răspund cerinţelor unui stil ce îmbină într-un grad înalt efecte scrise şi orale, pe care J. Conrad le-a ilustrat personal.

Cît priveşte părerile contemporanilor despre engleza lui J. Conrad, ele nu erau întotdeauna măgulitoare. Una dintre acestea este şi cea a lui H.G. Wells care susţinea că scriitorul „vorbea englezeşte într-un fel ciudat" şi „făurea o proză descriptivă extraordinar de bogată, într-un soi de englezească proprie, vădit liberă, şi în chip necesar liberă de expresiile stereotipe"[67]. În opinia sa, tocmai această „calitate exotică" i-a determinat pe unii critici englezi s-o admire fără discernămînt. Într-adevăr, J. Conrad a pronunţat toată viaţa engleza cu accent, a avut dubii în ceea ce priveşte funcţia mimetică a cuvintelor, a comis pe alocuri greşeli gramaticale, a strecurat în lucrările sale aproximări lingvistice, dar chiar dacă observaţia este oarecum justificată, credem că Wells este nedrept cu J. Conrad, lipsit de simpatie şi de înţelegere, după cum va recunoaşte însuşi mai tîrziu, deoarece „carenţele" enumerate fac ca limba scriitorului să pară modernă în perspectivă. Şi nu numai, M. Greaney sugerează că prin confruntarea cu asemenea probleme, J. Conrad a dat dovadă de acuitate lingvistică, găsind „mijloace pentru a reinventa limba ficţiunii engleze"[68], iar R. Curle rămîne ferm convins că utilizarea limbii engleze în formula conradiană este „una dintre cele mai captivante aventuri din lungile anale ale literaturii engleze"[69].

---

[64] *Ibidem*, p. 233.
[65] Greaney M. *Conrad, Language and Narrative*, Port Chester: Cambridge University Press, 2002, p. 1.
[66] Vlad Al. *Postfaţă* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 362.
[67] Solomon P. *Prefaţă* // Conrad J. *Negrul de pe „Narcis" şi alte povestiri*, Bucureşti: Univers,1970, p. XVII.
[68] Greaney M. *Op. cit.,* p. 1.
[69] Curle R. *Op. cit.,* p. 180.

Ajunşi aici, constatăm că ipoteza avansată despre existența unei tematici neoromantice în proza lui J. Conrad şi apelarea la anumite structuri narative pentru redarea acesteia nu este atît de incredibilă cum s-ar părea, elucidarea aspectelor ce formează substanța creației conradiene, profilul unic şi fenomenal al autorului, contribuind semnificativ la clarificarea lucrurilor şi constituind un prim argument în dezbaterea inițiată.

1.3.Corelația narativitate – neoromantism în contextul receptării operei lui Joseph Conrad

Receptarea lucrărilor conradiene este al doilea argument firesc care se impune în prezentul studiu, necesitatea investigării problemei date în Est şi în Vest fiind determinată, în primul rînd, de intenția de a tatona terenul pentru a afla dacă neoromantismul şi modalitățile narative de reprezentare ale lui s-au numărat printre prerogativele criticilor din literatura receptoare. În acest scop vom recurge la modelul de cercetare propus de S. Pavlicencu în *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural romînesc* (1999) care implică: 1) receptarea la nivelul traducerilor, ce răspunde instanței cititorului comun; 2) receptarea la nivelul interpretării critice, incluzînd lucrările cercetătorilor şi criticilor din literatura receptoare despre literatura emițătoare; 3) receptarea prin creații originale, cînd receptorul este, la rîndul lui, producător de opere inspirate din literatura emițătoare sau care abordează teme sugerate de aceasta. Deşi este evident că receptarea la nivelul interpretărilor critice este suficientă pentru a lămuri întrebarea formulată, nu le vom ignora nici pe celelalte două pentru a avea o viziune complexă asupra ei. Dintre țările unde a fost receptată opera lui J. Conrad, vom face referință, cu precădere, la Polonia, Rusia, România, Marea Britanie şi SUA.

Luînd în considerație reacțiile împărțite ale polonezilor față de realizările compatriotului lor, urmează să stabilim mai întîi cum au fost receptate creațiile conradiene în țara sa de baştină. La nivelul traducerilor, se atestă că prima (este

vorba de romanul *Proscrisul din Arhipelag* (1896)) a fost realizată în 1897, urmată de altele. J. Conrad, însă, nu era mulţumit de calitatea lor. Întrebat în 1914 dacă îi plac versiunile în poloneză ale creaţiilor sale, scriitorul a ripostat: „O, nu! Niciodată nu mi s-a cerut permisiunea ca ele să fie traduse şi mai mult decît atît, ele sînt traduse foarte rău în poloneză. Este o tortură adevărată pentru mine să citesc în limba maternă ceva scris în engleză. Pentru că ştiu poloneza şi franceza bine. Iar traducerile în poloneză sînt aşa de neglijente, greşite faţă de original. În timp ce traducerile în franceză sînt ireproşabile, cele în poloneză o să mă irite întotdeauna. Luaţi, spre exemplu, acest fragment dintr-o revistă din Lwow. Teribil! Teribil pur şi simplu! Chiar şi cuvîntul „malaiez" este tradus „negru mic"..."[70]. Inexactităţi de acest gen au fost remarcate şi de unii polonezi care manifestau interes pentru creaţia lui J. Conrad, printre care scriitoarea M. Dąbrowska, ea observînd fenomenul, în special, în titlurile traduse ale romanelor conradiene, precum şi ale studiilor dedicate autorului. Există, indiscutabil, traduceri reuşite, fiind acceptat unanim că principala şi cea mai bună traducătoare a prozei conradiene este Aniela Zagorska – nepoata scriitorului. Cît priveşte ediţia completă a operei conradiene (în 27 volume), ea apare în Polonia abia în anii 1972-74. La nivelul studiilor critice, receptarea lui J. Conrad trece prin mai multe etape. Astfel, anul 1925 marchează o reevaluare a importanţei scriitorului în spaţiul cultural polonez, ostilitatea iniţială cedînd poziţiile unei consideraţii înduioşătoare, criticii polonezi începînd să se preocupe de aspecte variate ale formulei „Conrad şi Polonia"[71]: patriotismul autorului, viziunile lui politice, legăturile cu tradiţia poloneză etc. În timpul ocupaţiei naziste a Poloniei, care a durat şase ani, J. Conrad este interzis, cu toate că anume în acea perioadă romanul *Lord Jim* a însufleţit tinerii din rîndurile partizanilor, iar în anii 1950-55 apare pe lista neagră a Poloniei staliniste. Anul 1957 este un an de cotitură – este anul cînd interesul pentru J. Conrad în Polonia reînvie la cote maxime, anul cînd sub auspiciile Academiei de

[70] Gillion A. *Op. cit*., p. 49.
[71] *Ibidem*, p.38.

Ştiinţe din Polonia, a Uniunii scriitorilor polonezi şi a PEN-Clubului polonez este sărbătorit centenarul lui Conrad la Varşovia, la care sînt invitaţi oaspeţi notorii ca R. Curle, J. Baines, Dr. I. Vidan ş.a., anul cînd ies de sub tipar noi ediţii ale lucrărilor conradiene şi cînd cele mai cunoscute periodice din ţară publică articole şi recenzii dedicate creaţiei scriitorului de origine poloneză. Este semnificativ că evenimentul a fost celebrat şi de asociaţia scriitorilor polonezi de peste hotare prin editarea unei antologii, tot atunci la Londra, cu titlul *Conrad Żywy* („Conrad trăieşte"). Volumul cuprinde un material critic important despre stereotipurile politice ale lui J. Conrad, legătura autorului cu mişcarea literară „Polonia tînără", problema naţionalităţii lui duble, atitudinea sa faţă de Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, scrisorile tatălui său, cele 18 scrisori nepublicate către J. Galsworthy etc. Relevante sînt în contextul dat şi eseurile de la Simpozionul dedicat lui Conrad, publicate în 1958 în *Neophilological Quaterly*. Aici prezintă interes contribuţiile polonezilor W. Chwalewik despre asocierea creaţiei conradiene cu patru şcoli principale din arta literară: umanismul realist din secolul al XVIII-lea; poezia romantică din secolul al XIX-lea; naturalismul de la sfîrşitul secolului al XIX-lea; estetismul finisecular; a lui S. Helsztyński despre J. Conrad – omul şi creatorul; a lui W. Tarnowski despre latura creatoare a minţii şi operei lui J. Conrad; ale Rozei Jablkowska despre studiile dedicate lui Conrad din Marea Britanie şi SUA şi despre studiile poloneze dedicate lui Conrad peste hotare. A. Gillion susţine[72], de asemenea, că reevaluarea lui J. Conrad în Polonia se datorează în mare măsură şi reînvierii interesului pentru creaţia tatălui său, în anii 1957-58. Valoroase pentru receptarea lui J. Conrad la nivelul interpretării critice rămîn studiile lui Z. Najder şi ale lui Dr. G. Morf, citate în lucrare. Referitor la receptarea operei conradiene la nivelul influenţelor, printre cercetători[73] persistă părerea că deşi scriitorul a avut mulţi admiratori (S. Żeromski, M. Kuncewicz, M. Dąbrowska

[72] *Ibidem*, p. 46.
[73] Помяновский Е. *Кому сегодня нужен Джозеф Конрад //* Новая Польша, No. 7-8, 2004, p. 50.

ş.a.), n-a avut discipoli, poetica conradiană avînd o influenţă nesemnificativă asupra prozei poloneze.

Se ştie că atitudinea conradiană faţă de ruşi şi tot ce-i rusesc, cu unele excepţii, era departe de a fi agreabilă. Cu toate acestea, în spaţiul cultural rus scriitorul englez de origine polonă s-a bucurat de popularitate atît printre cititori, cît şi printre critici încă din timpul vieţii[74]. J. Conrad debutează în literatură în 1895, iar prima menţiune despre autor în presa rusă apare deja în 1896, D. M. Urnov semnalînd[75] că pe parcursul timpului toate lucrările finisate ale lui J. Conrad au fost traduse în rusă. Acelaşi exeget afirmă[76] că după ce romanele conradiene apăreau în Anglia, ele erau imediat traduse şi recenzate în Rusia. Totuşi, reacţiile cititorilor erau diferite. *Negrul de pe „Narcis”*, spre exemplu, s-a bucurat de succes printre cititori, în timp ce *Trăsnaia lui Almayer* pur şi simplu nu s-a vîndut, explicaţia fiind că scriitorul „părea straniu, neobişnuit”[77], atitudine depăşită ulterior. Dintre traducătorii ruşi care au contribuit la receptarea lui J. Conrad prin intermediul tălmăcirilor pot fi enumeraţi A. V. Krivţova, M. E. Abkina, L. Motîliov, I. Bernştein, E. R. Skvairs ş.a. Spre deosebire de Polonia, unde ediţia completă a operelor lui J. Conrad apare doar în a doua jumătate a secolului al XX-lea, în Rusia, această ediţie, în 10 volume, a apărut sub redacţia lui E. Lann în 1925. La nivelul interpretărilor critice, receptarea creaţiei conradiene în spaţiul cultural rus cunoaşte două etape[78]. Prima etapă vizează anii ’20-’30, cînd cercetătorii sovietici surprind în lucrările lui J. Conrad preocupări ca: degradarea unei personalităţi umane integre (S. Dinamov, 1929), mascarea obiectivă a realităţii coloniale (N. Rîkova, 1933), complexitatea metodei artistice, influenţa literaturii ruse asupra scriitorului (E. Lann, 1924/1929), latura romantică a operei sale şi asocierea lui, alături de R. L. Stevenson, cu neoromanticii englezi (F. P.

[74] Урнов Д. М. *Op.cit.,* p. 4.
[75] *Ibidem*, p. 3.
[76] *Ibidem*, p. 81.
[77] *Ibidem*, p. 97.
[78] Бурцев А. А.*, Op. cit*., p. 111-112.

Şiller, 1937) etc. Observăm că, inițial, J. Conrad era receptat în lumina artei decadente şi a criticii socialiste, ca, mai tîrziu, spectrul problemelor elucidate să ia o altă turnură şi să crească simțitor. Fenomenul devine şi mai sesizabil în a doua jumătate a anilor ’50, această etapă caracterizîndu-se prin abordarea multilaterală şi complexă a operei lui J. Conrad. Încep să apară numeroase articole de I. A. Kaşkin, Iu. I. Kagarlițki, B. L. Sucikov, N. Ia. Diakonova, V. Panov, I. Şaitanov, precum şi teze de doctorat, axate pe teme ca tendințele umaniste în opera scriitorului (M. T. Krugleak, 1967), eroul şi conflictul în creațiile tîrzii ale lui J. Conrad (E. S. Sebejko, 1970), concepția estetică a autorului în perioada timpurie a activității sale (I. A. Voznesenskaia, 1976), subiectul şi compoziția romanelor conradiene (B. K. Şilinea, 1977), poetica şi problematica prozei scurte (V. V. Țîbulskaia, 1982), măiestria artistică la J. Conrad (L. A. Ahmecet, 1986). Concluziile etapei date de receptare a scriitorului în Rusia, aminteşte A. A. Burțev, sînt formulate în studiile lui M. V. Urnov şi D. M. Urnov[79]. În acelaşi timp, este important să subliniem că exegeții menționați şi-au adus o contribuție considerabilă la interpretarea operelor conradiene din perspectiva neoromantismului. De asemenea, a fost elaborată bibliografia studiilor critice ruseşti dedicate lui J. Conrad de Iu.I. Kagarlițki şi publicată în nr. 1 al revistei *Conradiana* (1968). Receptarea lui J. Conrad prin creații originale, la fel ca în Polonia, este mai puțin productivă, deşi D.M. Urnov susține că influența conradiană poate fi resimțită la K. Paustovski[80].

Spre deosebire de Polonia şi Rusia, în spațiul literar românesc, la nivelul traducerilor, J. Conrad a fost receptat relativ mai slab în timpul vieții şi mult mai intens după trecerea sa în neființă. Afirmația lui D. Protopopescu „că a trăit Joseph Conrad, mulți vor fi aflat la noi din ştirea că nu mai e”[81], pare să ne confirme că, la moartea sa, acest scriitor englez, de origine poloneză, rămînea o personalitate destul de puțin cunoscută în România. G. Vereş observă că primele traduceri din J. Conrad încep să apară în 1927, procesul intensificîndu-se în perioada interbelică şi,

[79] *Ibidem*, p. 112.
[80] Урнов Д. М. *Op. cit*., p. 112.
[81] Protopopescu D. *Op. cit.,* p. 123.

după aceea, să fie întrerupt pînă în 1964[82]. De atunci şi pînă în prezent, sau mai exact pînă în 1996, traducerile au fost reluate, apărînd în succesiune rapidă, printre traducătorii care au familiarizat cititorul român cu opera conradiană numărîndu-se P. Solomon, T. Arhip, V. Stanciu, A. Ion Deleanu, I. Gologan, V. Ene, Al. Vlad, G. Gafiţa, I. Moroiu, E. Herovanu ş.a. Potrivit opiniilor critice, însă, traducerea prozei conradiene a constituit o sarcină deloc uşoară, prezentînd „dificultăţi redutabile", iar scriitorul însuşi fiind etichetat drept „unul dintre cei mai problematici autori de tradus", deoarece moşteneşte „retorica frazei victoriene tîrzii", „uzează şi abuzează (cum observase John Galsworthy) de bogăţia sinonimiei englezei literare a începutului de secol, într-o încercare temerară de a cupla abstracţiunea şi ambiguitatea unor stări de conştiinţă-limită cu detaliile senzoriale cele mai perceptibile", dozează savant termenii, sondează „noi piste pentru iluminarea sensului din interiorul unui stil perfect controlat, lipsit de excese estetizante..."[83] etc. În consecinţă, „nu de puţine ori, romanele lui Conrad considerate cu oarecare uşurinţă drept „aventuri", au eşuat în versiuni româneşti discutabile"[84]. M. Jucan nu întîrzie să acentueze, cu toate acestea, că excepţia fericită a unor volume traduse de Ticu Arhip, Petre Solomon, Virgil Stanciu, Alexandru Vlad demonstrează contrariul, dar nu reduce rolul „precauţiei cu care traducătorul trebuie să se apropie de textul lui Conrad"[85]. Probabil aceasta ar fi şi una dintre multiplele cauze de ce opera lui J. Conrad n-a fost tradusă integral în România pînă acum, prioritate acordîndu-se romanului şi mai puţin prozei scurte sau corespondenţei scriitorului. În planul receptării lui J. Conrad la nivelul interpretărilor critice, pot fi distinse cîteva categorii de studii. Una dintre ele ar fi diversele ediţii periodice – *Lupta*, *Gîndirea*, *Curentul*, *Viaţa*, *Adevărul literar şi artistic*, *Dimineaţa*, *Tribuna* ş.a. unde opera conradiană este comentată prin prisma

[82] Vereş G. *A Course in Nineteenth Century and Early Twentieth Century English Literature and Civilization*, Part I, The Novel, Iaşi: Universitatea „Al. I. Cuza", 1986, p. 345.
[83] Jucan M. *Fabulă despre vină şi inocenţă* // *Tribuna. Săptămînal de cultură*, Nr. 37 (2206), 12-18 septembrie, 1996, p. 5.
[84] *Ibidem.*
[85] *Ibidem.*

unui nod de probleme ca locul ei în contextul înfloririi romanului englez (C. Petrescu, 1921), atitudinea politică a lui J. Conrad (B. Brănişteanu, 1925), problema limbilor în care se poate afirma un scriitor (T. Şoimaru, 1926), legătura ei cu literatura exotică (C. Petrescu, 1928), psihologia creației (P. Zarifopol, 1931), includerea lui J. Conrad printre autorii de cărți cu subiecte „marine" (N. Papatanasiu, 1943). Relevant în contextul dat este şi interviul acordat de L. Rebreanu din *Adevărul literar şi ştiințific* (1926), care atestă că prozatorul român a manifestat interes pentru J. Conrad, pe care crede „... că l-a citit în întregime". Altă categorie de studii critice include prefețele şi postfețele ce însoțesc traducerile, valoroase fiind cele ale lui P. Solomon, M. Pădureleanu, Al. Vlad, M. Bogdan. Semnificative la acest capitol sînt şi articolele din monografii şi studii concrete, precum cele ale lui D. Protopopescu, A. Bălu, G. Vereş, I. Cazan, M. Pillat. Nu în ultimul rînd trebuie consemnate tezele de doctorat: *Viziune şi tehnică în opera lui Joseph Conrad* (I. Galea, 1976), *Tehnica narativă în lucrările lui H. James, J. Conrad şi ale V. Woolf* (C. Piticari, 1989), *Călătorie în propriul întuneric al omului. Joseph Conrad şi Saul Bellow* (R. Tal, 1994), *Ironia la Joseph Conrad, James Joyce şi John Fowles. Proza scurtă* (L. Constantinescu, 1996), *Voci şi limbi: Henry James, Joseph Conrad, Stephen Crane, Ford Madox Ford* (C. Chevereşan, 1998). În Republica Moldova receptarea lui J. Conrad se află practic într-un con de umbră, referințele critice sînt episodice, iar creația prozatorului este cunoscută doar cititorului avizat, din mediul universitar sau academic, şi aproape străină cititorului simplu, deşi toate traducerile româneşti existente se găsesc în bibliotecile noastre. Un fapt îmbucurător este, totuşi, că în ultimul timp Ambasada Poloniei de la Chişinău, în colaborare cu Biblioteca Națională, au organizat o serată (2004) şi o expoziție (2007) dedicate lui J. Conrad, contribuind, la rîndul lor, la popularizarea vieții şi operei scriitorului în R. Moldova.

În timp ce receptarea lui J. Conrad la nivelul creației originale este departe de a fi impunătoare în spațiile culturale polonez, rus şi românesc, în cel anglo-saxon asistăm la o situație totalmente opusă, lucrările conradiene influențînd considerabil,

după cum am mai remarcat şi anterior, numeroşi autori englezi (F. M. Ford, G. Greene, W. S. Maugham, M. Lowry) şi americani (F. Scott Fitzgerald, E. O'Neill, E. Hemingway, W. Falkner, P. Theroux, W. S. Burroughs, R. Ellison). Şi la nivelul interpretărilor critice, realizările vestului la capitolul respectiv le depăşesc numeric pe cele din Est, cum e şi firesc, de altfel, J. Conrad bucurîndu-se de studii variate şi multiple. Trebuie precizat, pe de altă parte, că, la fel ca în Est, receptarea lui J. Conrad în Vest n-a fost lipsită de întreruperi. Chiar după moartea sa, reputația scriitorului înregistrează un declin vădit şi abia în anii '40 se dă startul unei etape noi în evoluția aprecierilor lui J. Conrad, poziția sa în literatură consolidîndu-se definitiv de această dată, iar numele scriitorului începînd să fie vehiculat în critica academică şi mai rar în eseul impresionist[86]. În deceniile ce au urmat, atît lucrările conradiene „principale", cît şi cele „minore" au fost supuse unei investigații extinse, intense şi exhaustive. Specific receptării lui J. Conrad în spațiul cultural anglo-saxon este şi faptul că studiile critice despre autor reflectă modele critice curente. În această ordine de idei, constatăm că anii '30-'40 marchează restabilirea reputației conradiene grație cercetărilor lui E. Crankshaw, M. Bradbrook şi F. R. Leavis în Anglia şi ale lui J. D. Gordan, M. D. Zaubel în America. În anii '50 este în plină desfăşurare „reevaluarea academică serioasă"[87], printre factorii care au impulsionat-o numărîndu-se preocupările postbelice, critica universitară, noua critică etc. Critica din anii '60-'70 continuă discuția argumentelor lansate de Th. C. Moser şi A. J. Guerard despre latura psihologică a creației lui J. Conrad, dar este influențată şi de abordarea arhetipală a lui N. Frye, expusă în *Anatomy of Criticism* („Anatomia criticii", 1957). Preocupări prioritare în etapa respectivă devin viziunile filosofice şi politice ale autorului, legătura sa cu ideologiile dominante din secolul al XIX-lea, formația sa continentală. Tot acum, tezele de doctorat elaborate în SUA scot în evidență deficiențele textului conradian, punînd bazele cercetărilor textuale. Se organizează conferințe în Texas, Miami, Canterbury, San

[86] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 248.
[87] *Ibidem*, p. 249.

Diego. În plus, anii ’60-’70 anunţă interesul în retorică şi naratologie. Dintre contribuţiile acestor ani, preţioasă pentru studiul nostru este lucrarea lui D. Thorburn – *Conrad’s Romanticism* („Romantismul lui Conrad”, 1974). Aprecierile critice din anii ’80-’90 poartă amprenta direcţiilor critice apărute de curînd: poststructuralismul, noul istorism, feminismul ş.a., propunînd o abordare extrinsecă a lui J. Conrad. Critica conradiană recentă proiectează tendinţele contradictorii ale dezbaterilor interpretative, reevaluînd implicit sau explicit lucrări concrete de-ale scriitorului. Incitante rămîn studiile critice ale lui J. Hunter, J. Berthoud, C. Watts, A. Fogel, H. Bloom, D. Erdinast-Vulcan, R. Nadelhaft, G. M. Moore ş.a.

Receptarea operei lui J. Conrad în Polonia, Rusia, România, Anglia şi America demonstrează clar că latura romantică a lucrărilor scriitorului sau tehnica narativă utilizată a constituit un centru de interes pentru cercetători. Puţini sînt, însă, exegeţii, cu excepţia celor din spaţiul cultural rus, care au operat cu termenul *neoromantism*, ceea ce ne obligă să-l elucidăm, să confruntăm teoriile existente la tema respectivă în Est şi în Vest, ca să stabilim în ce măsură persistă principiile doctrinei investigate în opera conradiană şi doza de noutate care i-o conferă. Aspectele creaţiei lui J. Conrad, analizate mai sus, ne vor servi drept punct de reper în acest scop. Cît priveşte legătura dintre neoromantism şi structurile narative în proza conradiană, n-am întîlnit practic nici o referinţă, sau, cel puţin, lucrurile n-au fost spuse tranşant. De aceeea, credem că este o provocare să polemizăm pe marginea problemei în studiul de faţă, justificînd, asfel, actualitatea şi profilul unic al unui scriitor aproape necunoscut la noi.

CAPITOLUL 2
TENDINȚE NEOROMANTICE ÎN CREAȚIA LUI JOSEPH CONRAD

2.1. Problema neoromantismului în istoria literaturii universale

Scopul primar al tezei constituindu-l investigarea structurilor şi strategiilor narative în creația conradiană ca suport al preocupărilor neoromantice ale scriitorului, ne vom axa, inițial, asupra neoromantismului, în general, şi la J. Conrad, în particular, iar, ulterior, vom stabili legătura cu experimentul narativ. S-a recurs anume la acest vector investigațional – de la conținut la formă – deoarece astfel se acordă o atenție deosebită psihologismului neoromantic englez şi conradian, care dictează, de fapt, tipologia romanului lui J. Conrad, precum şi orchestrarea cu anumite structuri şi strategii narative.

Fenomenele de tranziție reprezintă, deocamdată, un spațiu mai puțin cercetat, iar în istoria şi critica literară, noțiunea de „tranziție" a fost abordată tangențial sau printr-o trecere rapidă în revistă. De cele mai multe ori, ele nu figurează în cărțile de teorie literară şi în dicționarele de termeni literari, deşi există excepții (neoclasicismul, preromantismul, postmodernismul ş.a.), iar „cînd ne adresăm unui material literar concret dintr-o țară sau din mai multe", afirmă S. Pavlicencu în *Receptare şi confluențe* (1999), „ne confruntăm cu un şir de probleme ce necesită o abordare specială, îndeosebi cînd trebuie să definim locul fenomenelor de tranziție în cadrul evoluției procesului literar sau să stabilim frontierele lor cronologice. Situația se complică şi mai mult, cînd trebuie să includem în asemenea fenomene de tranziție creația unor autori concreți"[88].

Totuşi, nu pot fi trecute cu vederea studiile unor cercetători cum ar fi R. Mortrier, N. Avtonomova, C. Bousoño, N. Balaşov, Iu. Vipper, D. K. Țarik, S. Pavlicencu, care au încercat să definească noțiunea de tranziție, să precizeze locul fenomenelor de tranziție în cadrul evoluției procesului literar, să stabilească

[88] Pavlicencu S. *Receptare şi confluențe*, Chişinău: USM, 1999, p. 67.

cronologia lor etc. Oricum, este dificil să discutăm despre un model cît mai adecvat pentru cercetarea fenomenelor de tranziție în procesul literar, deşi anumite aspecte sînt evidente:

- noțiunea de „tranziție", ca şi cea de „criză", în opinia lui R. Mortrier[89], ar putea fi aplicată tuturor epocilor sau perioadelor din istoria literaturii, deoarece începutul tranziției la o altă epocă se află aproape întotdeauna în raport direct cu începutul crizei etapei anterioare;

- trecerea de la o perioadă sau de la un curent la altele se produce fie prin demontarea sau asimilarea sistemului literar, cu o vehiculare liberă a elementelor vechi în combinări noi, fie prin anularea sistemului literar existent, însoțită de intenția de a crea ceva cu totul nou şi deosebit. Primul tip de reacție față de trecut este numit de cercetătoarea N. Avtonomova – postmodernist, iar cel de-al doilea – avangardist[90];

- după S. Pavlicencu, se disting trei grupuri de fenomene de tranziție: *recurente*, *recuperatoare* şi *anticipatoare*[91]. Din primul ar putea fi considerate cele care reiau anumite tradiții, principii ale unor curente, şcoli, mişcări deja cunoscute şi afirmate în istoria literară, adăugîndu-li-se prefixul *„neo"*: neoclasicism, neorealism, neoavangardism ş.a. Al doilea grup include fenomenele la a căror denumire se adaugă prefixul *„post"*: postclasicism, postromantism, postmodernism etc. Se are în vedere cazul cînd un sistem literar este substituit de altul. Urmează de specificat că elementele vechiului sistem nu dispar brusc, ci coexistă cu cele noi. Al treilea grup are un caracter anticipator, prefigurînd „naşterea unui sistem nou în cadrul sistemului vechi"[92]. La denumirea lor se adaugă, de obicei, prefixul *„pre"*: prerenaştere, preclasicism, prebaroc, preromantism.

[89] Mortrier R. Apud: Pavlicencu S. *Receptare şi confluențe*, *Op. cit.*, p. 61.
[90] Автономова Н. *Возвращаясь к азам // Вопросы философии*, № 3, 1993, p. 17-22.
[91] Pavlicencu S. *Op. cit.* p. 85-86.
[92] Pavlicencu S. *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*, Chişinău, CE USM, 2001, p. 47.

Din aceste considerente, neoromantismul ocupă în procesul literar de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea un loc aparte în procesul literar. Mai mult decît atît, dacă despre anumite fenomene de tranziție cum ar fi manierismul sau preromantismul, s-a discutat şi s-a scris, în cazul neoromantismului pot fi atestate doar unele referințe, astfel încît delimitarea cronologică şi tipologică a fenomenului dat devine o prioritate.

Considerat, de cele mai multe ori, o prelungire a romantismului clasic, neoromantismul a trecut aproape neobservat în momentul apariției sale. Această stare de lucruri are, cel puțin, două explicații: pe de o parte, neoromantismul nu s-a constituit într-un curent literar cu un program şi o revistă, cu reprezentanți care să militeze prin operele lor pentru impunerea lui, iar, pe de altă parte, fenomenul neoromantic a fost o experiență pasageră în creația unor poeți, prozatori, dramaturgi pe care i-a consacrat aderarea la alte mişcări. Abia după ce ecourile sale s-au stins, unii scriitori au fost catalogați într-o anumită perioadă a creației lor ca neoromantici, deşi opera lor a fost cercetată fără a i se preciza apartenența. Dar şi în acest caz, unicul criteriu de catalogare a fost cel tematic, insuficient la caracterizarea unui fenomen de acest fel.

Prezintă interes şi faptul că neoromantismul ce apare aduce cu sine multe dintre trăsăturile curentului pe care unii critici l-au considerat apus. Este adevărat că romantismul nu mai revine la forma pe care a avut-o la începutul secolului al XIX-lea, dar el nu şi-a pierdut actualitatea, fiind un punct de plecare în cadrul mai multor curente literare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.

Referitor la denumirea acestui romantism etern, întîlnim diverse formulări. I s-a spus „curent nou”[93], „al doilea romantism”[94], „un romantism temperat de raționalism şi filtrat de experiențele sufletului național”[95], „romantism

[93] Gherea-Dobrogeanu C. *Studii critice*, Vol. I, Bucureşti: Scrisul Românesc, 1956, p. 348.
[94] Paribatra M. *Le romantisme contemporain*, Paris: Editions Polyglottes, 1954, p. 42.
[95] Zalis H. *Aspecte şi structuri neoromantice*, Bucureşti: Cartea Românească, 1971, p. 6.

deromantizat”[96], „un nou gen de resurecție romantică”[97], „neoromantism”[98]. Sînt doar cîteva formulări din totalitatea celor existente, dar care conturează fenomenul în discuție.

În timp ce ca fenomen de tranzție, neoromantismul apare la cumpăna secolelor XIX-XX, ca termen ce înglobează un şir de manifestări literare, neoromantismul a început să fie utilizat la sfîrşitul anilor ’60 ai secolului al XX-lea.

Apariția neoromantismului a fost determinată nu doar de un anumit context literar, ci şi de cauze social-politice. Conflictele sociale acute şi crizele politice de la cumpăna secolelor XIX-XX au dat în vileag caracterul artificial al aşezărilor sociale şi falsitatea unor aparențe, care ascundeau, pe de o parte, forțe gata să răbufnească, iar, pe de altă parte, oboseală şi scepticism.

O altă cauză ce duce la apariția neoromantismului este şi faptul că la cumpăna veacurilor programele naturaliste se bucurau de mare succes, căci înfățişarea condiției umane supuse determinismului social şi biologic părea pentru mulți scriitori singura cale de a ataca racilele sociale. Spre deosebire de realism şi naturalism, neoromantismul propune o literatură convențională, de un optimism menit să distragă cititorul de la marile probleme sociale. În această atmosferă plină de contradicții, în jurul anului 1880, în cafeneaua vieneză Greinsteidl, prinde contur o nouă atitudine estetică, îmbrățişată de literați (criticul H. Bahr, tînărul poet F. Dörmann, viitorii dramaturgi A. Schnitzler şi H. von Hofmannsthal), despre care astăzi se ştie prea puțin. Influențată, social-politic, de amurgul habsburgic şi, literar, de impresionismul francez şi naturalismul german, această nouă atitudine, reflectată în creația din tinerețe a scriitorilor amintiți, depăşeşte limitele programelor naturaliste prin fantezii poetice, prin conexiuni cu trecutul, mitul şi folclorul. Dar ceea ce părea să se concretizeze într-o şcoală, rămîne intenție.

---

[96] Friedrich H. *Structura liricii moderne*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 26.
[97] Bălu A. *O perspectivă românească asupra literaturii engleze*, Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 183.
[98] Царик Д. К. *Типология неоромантизма*, Кишинев: Штиинца, 1984, p. 5-32, Pavlicencu S. *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*, Chişinău, 2001, p. 65-66.

Totuşi, căutările lor nu aveau să rămînă fără ecou. Chiar dacă nu s-a constituit într-un curent cu profil clar, neoromantismul preia din estetica romantică multe aspecte şi le dezvoltă într-o concepţie estetică proprie, originalitatea constînd în îmbinarea acestora cu elemente realiste, naturaliste şi chiar simboliste.

În primul rînd, neoromanticii cultivă orizontul *misterului*, dar nu-l confundă cu ocultismul sau cu creştinismul. Misterul neoromantic este intrinsec fenomenelor. Noaptea şi visul se asociază cu misterul, la fel ca la Novalis (1772-1801) sau E. A. Poe (1809-49), creînd aspecte stranii, uneori terifiante.

Mitul, ca încercare de a releva misterul prin intermediul imaginației, de asemenea a suscitat interesul neoromanticilor. Aceştia încearcă să reabiliteze fenomenul dat, condamnat la dispariție de scientismul pozitivist. Prin viziunea modernă a neoromanticilor miturile capătă prospețime şi vigoare.

De factură romantică este abordarea *demonismului* şi *titanismului*, care reabilitează figurile corespunzătoare acestor viziuni. Pornind de la modelele romantice de răzvrătiți misterioşi, personajele demonice şi titanice ale neoromanticilor devin credibile prin apropierea de terestru, figurile cosmogonice fiind abandonate în favoarea unei abordări mai aproape de realitate.

O altă trăsătură a sufletului romantic este *visul*. Dar, în timp ce ideea lui Calderón a „vieții ca vis" este receptată de romantici ca un apel pentru a descifra această lume, la neoromantici visul îşi pierde limpezimea, aducînd simboluri greu de descifrat.

„Florii albastre" din romantism îi corespunde *„pasărea albastră"* din neoromantism, ambele viziuni reprezentînd idealul. La romantici acesta se găseşte pe un tărîm unde creşte miraculoasa floare, care nu poate fi atinsă. Maeterlinck creează simbolul „păsării albastre", aflată în continuă mişcare, purtînd cu ea mesajul că idealul după care tînjim nu se află în altă lume, ci pe pămînt, şi cere eforturi pentru a fi descoperit. În viziunea sa idealul, „pasărea albastră", scapă mereu din mîini, chiar dacă, pentru o clipă, a fost atins.

Relația *real-ireal* este mai puțin relevantă în neoromantism. Irealul şi realul coexistă, se completează reciproc.

Semnificativă în romantism este *„ironia romantică”*, care anihilează ființe, fapte, raporturi şi se combină cu umorul, pentru a sublinia caracterul ambiguu al existenței[99]. Pe linia neoromantică, ironia se transformă în burlesc, prin exagerarea caricaturală a dimensiunilor, fără a anihila lirismul şi duioşia.

În creațiile neoromanticilor întîlnim, de asemenea, dispoziția romantică pentru a dezvălui *pasiuni* devoratoare şi aspirații înfrînte. Existența personajelor se concentrează, de obicei, în jurul unei singure pasiuni mistuitoare, ce se desfăşoară într-o lume egoistă, în care iubirea este singura sursă de puritate.

Urmărind poetica neoromantismului, vom constata că cele mai spectaculoase înnoiri față de modelul romantic țin de *structurarea personajului*. Simbol al altruismului şi devoțiunii, eroul neoromantic îşi dezvăluie umanismul în acțiuni lipsite de emfază. Acest erou doreşte să-şi modifice mereu viața şi lumea. În confruntarea cu forțele ostile el dă dovadă de demnitate chiar şi atunci cînd este învins, amintindu-ne prin aceasta de eroul romantic. Cauza pentru care militează, fie ea singulară, fie obişnuită, îi solicită în egală măsură pe amîndoi, îndemnîndu-i la gesturi extreme. Înfrîngerile suferite, reflectate în plan personal, sînt, de fapt, victorii asupra conformismului existenței. În general, personajele neoromantice sînt semne ale unor aspirații şi calități ce servesc din plin la desăşurarea intrigii.

În acelaşi timp, intrînd în *conflict* cu lumea, eroul neoromantic realizează discrepanța dintre starea social-morală a societății în care trăieşte, şi *idealul* său temperamental romantic, care poate fi dragostea, dreptatea, libertatea. Confruntîndu-se cu societatea nedreaptă sau cu natura ostilă, cu neînțelegerea, el arareori iese învingător. Aceasta se explică, probabil, prin faptul că pentru eroul neoromantic este definitorie o morală proprie, care vine în conflict cu cea a societății nu pentru că ar fi ruptă de terestru, ci pentru că respinge orice compromis.

[99] Călin V. *Romantismul*, Bucureşti: Univers, 1975, p. 191-204.

Cît priveşte plasarea în *spaţiu*, ea are în literatura neoromantică un caracter convenţional: tărîmuri fabuloase, dar şi existenţa cotidiană. *Timpul*, la fel ca în romantism, este mînuit cu iscusinţă, planurile prezent-trecut alternînd cu scopul de a împinge acţiunea spre avansare sau pentru a explica anumite întimplări care fie că au condus la declanşarea conflictului, fie că motivează comportamentul eroilor.

Peisajul, *natura*, la rîndul lor, nu numai completează acţiunea, ci sînt descrise uneori chiar de personaje. În felul acesta, ele devin propriile creatoare ale mediului în care evoluează, ceea ce constituie o noutate menită să le amplifice trăirile.

Neoromantismul îmbogăţeşte şi motivul romantic de cercetare a eului, adîncind *introspecţia psihologică*. Prin aceasta el este o replică la pragmatismul literaturii realiste.

Pe lîngă particularităţile poeticii neoromantice sus-numite, s-a observat că scriitorii neoromantici au manifestat înteres pentru anumite genuri şi specii literare, practicate de romantici. Însă dacă romanticii au valorificat cu precădere speciile genului liric, neoromanticii au cultivat deopotrivă *liricul*, *epicul* şi *dramaticul*.

Caracterizarea neoromantismului ar fi incompletă, dacă nu am prezenta şi variantele naţionale, luînd în considerare faptul că forţa de manifestare a acestui fenomen de tranziţie diferă de la o literatură la alta.

Cercetînd fenomenul dat, S. Pavlicencu susţine că neoromantismul s-a manifestat mai întîi în literatura germană de la cumpăna secolelor XIX-XX ca o reacţie la naturalism[100]. Alţi cercetători, printre care M. Isbăşescu precizează chiar şi anul, semnalînd că „neoromantismul german se conturează cu claritate către 1906”[101]. Din start, „neunitar în formele lui de manifestare”[102], neoromantismul german nu caută aspectele hidoase ale vieţii, ca naturalismul, ci pe cele frumoase, pe care le prezintă cu un optimism de viaţă adesea umanist. De aici şi predilecţia pentru temele istorice medievale nerealiste, aspectele popular-locale etc. Între neoromantismul şi romantismul german există, însă, o deosebire esenţială, care

[100] Pavlicencu S. *Tranziţia în literatură. Studiu micromonografic*, Chişinău, CE USM, 2001, p. 78.
[101] Isbăşescu M. *Istoria literaturii germane*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1968, p. 386.
[102] *Ibidem,* p. 386.

„constă într-o diferențiere excesivă a sufletului şi sentimentului, într-un scepticism relativist plin de melancolie”[103]. Ca şi în epoca romantismului clasic, neoromantismul german a cultivat, cu precădere, *poezia*. În esență, situată între impresionism şi expresionism[104], lirica neoromantică germană s-a impus prin creația lui M. Dauthendey (1867-1918), Ch. Morgenstern (1871-1914), Th. Däubler (1876-1934), B. F. von Münchhausen (1874-1945), L. Torney (1873-1956). Paralel cu poezia, cunoaşte o dezvoltare considerabilă şi teatrul neoromantic. Neoromantismul creează, de fapt, o dramă nouă, care-l redescoperă pe Shakespeare şi înlocuieşte drama naturalistă pe scenele germane, aducînd din nou în fața publicului feeriile. Promotorul acestei mişcării a fost celebrul regizor M. Reinhardt de la Deutsches Theater din Berlin. G. Hauptmann (1862-1946), dramaturgul care a marcat scena germană timp de o jumătate de secol, este menționat de obicei în legătură cu teatrul naturalist. Însă *Die versunkene Glocke* („Clopotul scufundat”, 1896), piesa „care are într-adevăr valori poetice seducătoare”[105], l-a consacrat ca dramaturg neoromantic. Proza neoromantică germană n-a cunoscut o dezvoltare la fel de spectaculoasă ca în cazul poeziei şi dramei. Deci, în istoria literaturii germane neoromantismul poate fi considerat o fază de tranziție între două etape de creație ale anumitor scriitori, deoarece în opera autorilor exemplificați elementul neoromantic coexistă cu cel naturalist, impresionist sau expresionist.

Spre deosebire de neoromantismul german, cel francez a reprezentat un fenomen destul de amorf. Manifestîndu-se în anii ’90 ai secolului al XIX-lea[106], neoromantismul francez a ocupat, de fapt, o poziție centristă între naturalism şi simbolism. Ori de cîte ori a fost adus în discuție, neoromantismul francez, la fel ca şi cel englez, a fost menționat concomitent cu „romantismul tîrziu” sau postromantismul francez. Acesta din urmă, însă, nu s-a afirmat ca o epocă de

[103] *Ibidem*.
[104] *Ibidem*., p. 386-387.
[105] Drimba O. *Istoria literaturii universal*, Vol. 2. Bucureşti: Saeculum I.O., 2002, p. 370.
[106] *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, Москва: Просвещение, 1981, p. 107.

tranziție propriu-zisă, ci a marcat creația unor scriitori realişti ca G. Flaubert (1821-1880), A. Daudet (1840-1897), A. France (1844-1924), R. Rolland (1866-1944, creația timpurie) şi a unor scriitori romantici ca V. Hugo (1802-1885, creația de maturitate), ajungînd la apogeu în creația lui J. A. Barbey d'Aurevilly (1808-1889) şi O. Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), ca, în cele din urmă, să cedeze pozițiile neoromantismului. În comparație cu postromantismul, care a însemnat doar o revigorare a principiilor romantice, neoromantismul francez a elaborat un program cu principii clar formulate. Astfel, fascinația noului, atitudinea critică față de realitate, renunțarea la reguli şi canoane sînt înlocuite cu reînvierea tradițiilor artei din epocile trecute, cu protestul de natură etico-estetic împotriva naturalismului şi a literaturii decadente, valorificarea unei problematici ce ține de patriotism, eroism, interesul pentru o personalitate extraordinară etc. Chiar dacă prin afişarea principiilor formulate neoromantismul francez pierde din integritatea metodei romantice, moralismul şi didacticismul devin trăsăturile sale definitorii[107]. De regulă, neoromanticii francezi E. Rostand (1868-1918), H. de Bornier (1825-1901), Th. de Banville (1823-1891), F. Coppée (1842-1908), J. Richepin (1849-1926) ş.a. – deținеau poziții oficiale, şi, în creația lor, nu contraveneau politicii de guvernămînt. Dintre reprezentanții menționați, doar E. Rostand şi belgianul M. Maeterlinck (1862-1949) au contribuit în mare măsură la dezvoltarea dramei neoromantice franceze, iar A. Fournier (1886-1914) s-a înscris în contextul prozei neoromantice franceze prin unicul său roman – *Cărarea pierdută* („Le Grand Meaulnes", 1913).

În Spania, „neoromantismul nu a căpătat o manifestare amplă"[108], deşi tendințe neoromantice s-au consemnat nu o dată în creația unor scriitori. Poate, din această cauză, „termenul respectiv nu a ajuns să se impună în critica şi istoria literară spaniolă"[109]. Dintre studiile existente în spațiul basarabean la acest capitol, monografia lui D. K. Țarik *Типология неоромантизма* (1984) prezintă interes

[107] *Ibidem*, p.108.
[108] Pavlicencu S. *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*, *Op. cit.*, p. 78.
[109] *Ibidem*.

pentru concepția despre evoluția neoromantismului în Spania. În opinia lui D. K. Țarik, neoromantismul spaniol se conturează la începutul secolului al XX-lea, atinge apogeul în anii ’30 şi reprezintă, mai degrabă, o mişcare lirico-filosofică de tip ontologic[110]. Apariția neoromantismului în Spania a fost determinată, pe de o parte, de contextul social-politic, iar pe de altă parte, de contextul literar. În plan social-politic, Spania era în criză. Cele cinci revoluții burghezo-democratice care au izbucnit în secolul al XIX-lea, nu au adus schimbări considerabile în viața poporului spaniol. Situația s-a agravat şi mai mult după catastrofa de la 1898, cînd Spania a suferit înfrîngere în războiul cu SUA şi a pierdut ultimele colonii de peste ocean. În plan estetic, perioada crizei revoluționare din Spania a stimulat noi căutări şi inovații în sfera realismului, neoromantismul constituind un exemplu elocvent. Pe lîngă starea de criză, pot fi atestați şi alți factori esențiali, cum ar fi contribuția simbolismului francez, a modernismului spaniol şi a avangardei. Referindu-ne la speciile literare practicate în această perioadă, impresionează înnoirile aduse formei romanului, reînvierea interesului pentru eseu, dramă, dar mai ales faptul că neoromanticii spanioli au manifestat predilecție pentru lirică.

D. K. Țarik susține că primele tendințe neoromantice pot fi observate în lirica lui G. A. Bécquer (1836-1870)[111], care prezintă unele motive esențiale ale neoromantismului ontologic: eroul nu mai este un titan, ci un om obişnuit, inteligent, visător, care trăieşte într-un oraş modern şi care îşi cîştigă existența cu greu. Creația poetului nicaraguan R. Darío (1867-1916) este, de asemenea, revelatoare pentru evoluția neoromantismului spaniol. În studiul citat, D. K. Țarik a remarcat că R. Darío este primul neoromantic în poezia hispanică, motivînd că poetul a conturat în lirica sa etapele acestei mişcări[112]. J. R. Jiménez (1881-1958) a aderat la doctrina neoromantică doar în a doua perioadă a activității literare, la cumpăna primelor două decenii ale secolului al XX-lea. În esență, atît în prima cît şi în a doua perioadă a activității sale, poetul s-a preocupat de armonia universală,

[110] Царик Д. К. *Типология неоромантизма*, Кишинев: Штиинца, 1984, p. 32.
[111] *Ibidem*.
[112] *Ibidem*.

conturînd diferite etape ale devenirii acesteia. Opera lui A. Machado (1875-1939), „sinteză a modernismului spaniol prin asimilarea experienţelor oferite de poezia spaniolă veche şi mai nouă, […], simbolismul şi parnasianismul francez, precum şi a sugestiilor cîntecului folcloric andaluz”[113], este şi rezultatul transfigurării motivelor lirice: neîndurătoarea curgere a timpului, refugiul în universul visului, spiritualizarea peisajului auster castilian sau andaluz. Lirica neoromantică a lui F. García Lorca (1898-1936), la fel ca cea a lui A. Machado, sintetizează, forme (romancero, cante jondo) şi teme tradiţionale, a căror constanţă o constituie peisajul şi folclorul andaluz, motivul morţii conjugat cu cel al sîngelui, antiteza natură şi civilizaţie. Neoromantismul spaniol se epuizează în anii ’30 ai secolului al XX-lea, cedînd poziţiile poeziei revoluţionare de factură realistă.

În literatura română, fenomenul neoromantismului s-a afirmat la cumpăna secolelor XIX-XX. Critica literară românească atît înainte, cît şi după primul război mondial, şi-a propus să clarifice anumite aspecte chiar şi în condiţiile cînd referinţele la curentele şi mişcările care valorificaseră estetica romantismului erau destul de puţine. Printre criticii care s-au preocupat de problema neoromantismului în literatura română se numără C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Macedonski, Al. Ciorănescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, O. Crohmălniceanu, Z. Molcuţ, V. Mîndra, H. Zalis, A. Iliescu, O. Ghidirmic ş.a. Astfel, conform concepţiei lui C. Dobrogeanu-Gherea, „noul romantism” a apărut ca o reacţie antinaturalistă. Nu era altceva decît romantismul reînviat, prezentat prin prisma factorilor sociali. Cu toate acestea, sub numele generic de „noul romantism”, criticul includea o serie de curente de factură romantică (prerafaelitismul, decadentismul, simbolismul), fără a face o disociere între formele lor concrete de manifestare. C. Dobrogeanu-Gherea a sesizat, totuşi, una dintre trăsăturile definitorii ale neoromantismului, şi anume că acesta se inspiră din epoci îndepărtate, de la popoare puţin cunoscute sau imaginate[114]. Apariţia neoromantismului a fost remarcată şi de Al. Macedonski,

[113] *Scriitori străini. Mic dicţionar*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 355.
[114] Gherea-Dobrogeanu C. *Studii critice*, Vol. I, Bucureşti: Scrisul Românesc, 1956, p. 348.

care nu a ezitat să denumească „neoromantic" fenomenul literar de la începutul secolului al XX-lea. Pentru Al. Macedonski, neoromantismul se asociază cu ascensiunea spre ideal. Deşi neoromantismul nu a constituit subiectul preocupărilor estetice ale lui Al. Macedonski, scriitorul a afirmat, într-o serie de articole în *Liga ortodoxă*, *Literatorul*, *Carmen*, ideea perpetuării romantismului în simbolism, parnasianism şi neoromantism, precum şi a implicării acestora la conturarea modernismului în literatura română. Direcţia neoromantică, remarcată de Al. Macedonski, a fost preluată de Al. Ciorănescu, care, în studiul *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui* (1943), a constatat manifestarea fenomenului în creaţia dramatică românească de la începutul secolului al XX-lea, influenţată de neoromantismul lui M. Maeterlinck şi E. Rostand. În creaţia lui G. Călinescu, referinţele la curentele de factură romantică, sînt pasagere. Fenomenul neoromantismului rămîne străin criticului Călinescu, chiar dacă poetul Călinescu i-a dedicat poezia *Neoromantică* (1934). Un alt critic de seamă, E. Lovinescu, aminteşte, în *Istoria literaturii române contemporane* (1981), de curentele de factură romantică – expresionismul şi simbolismul, dar trece cu vederea reflectarea romantismului în neoromantism, deşi îi delimitează anumite aspecte în dramaturgia de debut a lui V. Eftimiu. Ov. Crohmălniceanu, la fel ca E. Lovinescu, s-a preocupat în studiul său *Literatura română şi expresionismul* (1978) de expresionism, nu şi de neoromantism. Însă, analizînd atent expresionismul, Ov. Crohmălniceanu dezvăluie multe trăsături comune cu romantismul: amestecul de genuri, lirismul, întîlnite şi în literatura neoromantică, care a păstrat, ca expresionismul, „o anumită legătură cu naturalismul"[115]. Z. Molcuţ s-a axat, în *Simbolismul european* (1983), pe diferenţierea simboliştilor de neoromantici, pornind de la atitudinea faţă de simbolistică şi realitate. Atît simboliştii, cît şi neoromanticii, valorificînd fantezia şi visul, misterul şi subiectivismul, apelează, în opinia autoarei, la simboluri, emiţînd reflecţii şi disocieri inedite. În acelaşi timp, Z. Molcuţ a afirmat în studiul ei că revigorarea formulelor romantismului întretaie

[115] Crohmălniceanu Ov. *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti: Eminescu, 1971, p. 31.

căutările simboliştilor şi neoromanticilor, astfel încît mulţi scriitori, consideraţi simbolişti, sînt revendicaţi de neoromantism (ex.: M. Maeterlinck, H. Hofmannsthal, St. George). Referiri la neoromantismul reflectat în dramaturgie găsim şi în lucrarea lui V. Mîndra – *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească* (1973). Sesizînd influenţa dramei neoromantice europene asupra dramaturgilor români de la începutul secolului al XX-lea, fapt remarcat şi de Al. Macedonski, V. Mîndra susţine că realismul îşi face simţită prezenţa în specii literare avansate de curentul romantic. Feeria, spre exemplu, specia cultivată cu precădere în neoromantism, poate fi raportată la realism sub forma „realismului magic”[116]. De definirea şi caracterizarea noului romantism s-a ocupat H. Zalis în studiul său *Aspecte şi structuri neoromantice* (1971). Urmărind reflectarea romantismului în toate curentele literare care i-au urmat, H. Zalis a subliniat că neoromantismul era altceva decît ecoul epigonic al şcolii romantice[117]. Prin urmare, anume aspiraţia spre originalitate a romantismului a contribuit la perpetuarea fenomenului spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui următor, tocmai atunci cînd părea apus. În lucrarea *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea* (1975), A. Iliescu a dedicat un întreg capitol reacţiei neoromantice de la sfîrşitul secolului al XIX-lea din literatura română. Opinia autoarei este că noul romantism, continuator al filonului liric, al elementului oniric, al fantasticului, dar care nu respinge realitatea cu violenţa caracteristică romantismului clasic, s-a afirmat în plină expansiune a realismului. Ideea existenţei neoromantismului ca mişcare antirealistă este susţinită şi de O. Ghidirmic în *Poeţii neoromantici* (1985). Comparînd tipologia romantică cu cea neoromantică, O. Ghidirmic a remarcat că cele două curente nu se deosebesc prea mult în privinţa temelor şi motivelor. Oricum, neoromantismul, spre deosebire de romantism, nu rupe toate legăturile cu lumea exterioară, ci împleteşte elementele romantice cu cele ale altor curente. O apariţie recentă în problema dată este studiul

[116] Mîndra V. *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Bucureşti: Minerva, 1973, p. 63.
[117] Zalis H. *Aspecte şi structuri neoromantice*, Bucureşti: Cartea Românească, 1971, p. 5.

A. Koronka – *Victor Eftimiu şi drama neoromantică europeană* (2002), care tratează, cu precădere, contribuţia autorului la constituirea teatrului neoromantic românesc şi european (E. Rostand, M. Maeterlinck, G. Hauptmann, F. García Lorca), incluzînd, de asemenea, două capitole substanţiale despre paralela romantism-neoromantism, despre concepţiile existente asupra neoromantismului, despre o eventuală poetică a fenomenului, despre specificul şi evoluţia dramei neoromantice etc. Într-un sens, concepţiile critice enumerate demonstrează că problema neoromantismului nu a trecut neobservată în critica românească.

Nu pot fi neglijate nici anumite caracteristici specifice neoromantismului românesc: reluarea unor aspecte ale romantismului mesianic, revoluţionar; evadarea în trecut, mit, folclor; cultivarea unei literaturi pătrunsă de fantezie, muzică, culoare; afirmarea dorinţei de desprindere de realitatea socială şi de respingere a prozaismului vieţii; utilizarea introspecţiei ca modalitate de cunoaştere a lumii spirituale a personajului neoromantic etc. Mai mult, aspecte neoromantice pot fi întîlnite atît în proza, poezia, cît şi dramaturgia românească. În proza românească, spre exemplu, pot fi evidenţiate mai multe preocupări de factură neoromantică: a) atracţia pentru orientalismul lui Hugo şi Gautier, caracteristică creaţiei lui D. Bolintineanu (1825-1872); b) redescoperirea unui romantism cosmopolit şi umanitarist ca la P. Istrati (1884-1935); c) tendinţa spre panteism, ca la B. Ştefănescu Delavrancea (1858-1918); d) cultivarea pitorescului exotic şi istoric, a satanismului, a simbolurilor ca la A. Maniu (1891-1968), M. I. Caragiale (1885-1936) etc. Aspecte neoromantice ca sentimentul singurătăţii, scurgerea ireversibilă a timpului, investigarea zonelor ascunse ale sufletului apar şi în lirica lui Al. Macedonski, N. Stănescu (1933-1983), Şt. A. Doinaş (1922-2002). La alţi poeţi descoperim inofensiva nostalgie după copilărie, ca la O. Goga (1881-1938), sau un neoromantism de tip ludic şi optimist ca în *Neoromantică* a lui G. Călinescu. În ceea ce priveşte drama românească, teatrul poetic rămîne, probabil, cea mai impresionantă realizare a neoromantismului din această literatură. Predilecţia pentru teatrul poetic se regăseşte nu numai în dramele istorice şi

idealiste, ci şi în feerii, poeme şi basme dramatizate. În timp ce V. Alecsandri (1818-1890) este considerat „părinte” al feeriei româneşti, V. Eftimiu (1889-1972) este catalogat drept întemeietor al feeriei moderne.

Discuții referitoare la fenomenul neoromantic pot fi atestate şi în literatura rusă. În acest context, R. J. Keys afirmă că neoromantismul a fost teoretizat în critica rusă de S. Vengherov, recomandînd, în acelaşi timp, studiul lui M. Sokolianski – *Неоромантизм как литературное течение*, publicat în *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (1992, 34/1-2), pentru a oferi cititorului avizat o imagine mai amplă a fenomenului discutat[118]. În spațiul basarabean, D. K. Țarik a abordat problema neoromantismului din literatura rusă în monografia *Типология неоромантизма* şi *Константин Паустовский. Очерк творчества* (1979). Atît R. J. Keys, cît şi D. K. Țarik consideră că, în literatura rusă, neoromantismul s-a manifestat la cumpăna secolelor XIX-XX, deşi ambii fac anumite precizări. Primul cercetător subliniază că în critica rusă persistă concepția conform căreia decadentismul, simbolismul, neoromantismul s-au afirmat în anii 1890-1910[119], în timp ce al doilea cercetător constată că fenomenul neoromantic se manifestă la începutul secolului al XX-lea, cînd Rusia se găsea în pragul revoluției[120]. D. K. Țarik mai precizează că neoromantismul din literatura rusă este de tip ontologic, iar în studiul dedicat creației lui K. Paustovski evidențiază trei direcții/reacții în evoluția neoromantismului în Rusia: a) direcția negativă/pesimistă, caracterizată prin contradicția dintre vis şi realitate; b) direcția fluctuantă, caracterizată prin oscilația dintre încredere şi disperare, speranță şi incertitudine; c) direcția pozitivă/optimistă – etapa caracterizată prin înlăturarea antinomiei[121]. În Rusia, neoromantismul nu apare în dramă, ci, mai cu seamă, în lirica lui A. Blok (1880-1921) şi proza lui A. Grin (1880-1932), K. Paustovski (1892-1968)[122]. Dar, şi în

[118] Keys R. J. *Symbolism and After: Problems of Literary Terminology in the Study of the Turn-of-the-Century Russian Literature* // *Forum for Modern Language Studies*, Vol. XXXI, No. 4, 1995, p. 363.
[119] *Ibidem*, p. 359.
[120] Царик Д. К. *Типология неоромантизма, Op. cit.,* p. 18.
[121] Царик Д. К. *Константин Паустовский. Очерк творчества*, Кишинев: Штиинца, 1979, p. 7.
[122] *Ibidem*, p. 13.

creaţia acestor scriitori, fenomenul neoromantic a constituit nu o dominantă, ci, mai degrabă, o etapă de tranziţie. De asemenea, D. K. Ţarik constată că tendinţele romantice din creaţia scriitorilor ruşi nu au fost întotdeauna abordate în critica de specialitate prin prisma doctrinei neoromantice, iar R. J. Keys afirmă că în istoria literaturii ruse nu a existat niciodată un acord în privinţa accepţiunii termenului de neoromantism[123].

În literatura americană, cele mai multe referinţe la tendinţele neoromantice au fost formulate de critica rusă, în timp ce în critica şi istoria literaturii americane termenul nu a ajuns să se impună – fapt, constatat şi în privinţa altor literaturi. Mai mult decît atît, prezentînd evoluţia literaturii americane de la cumpăna secolelor XIX-XX în *American Literature. A Chronological Approach* („Literatura americană. O abordare cronologică", 1989), R. Carlsen atestă doar existenţa realismului şi naturalismului[124]. O altă perspectivă întîlnim în prefaţa *Antologiei de poezie modernă americană* (1973). P. Comarnescu, autorul prefeţei, menţionează că „în secolele al nouăsprezecelea şi al douăzecelea romantismul se formează şi culminează. Dar, paralel cu el, alţi poeţi americani, ieşind din naturalismul perceptual, vor căuta un realism social", cuprinzînd în creaţia lor „măreţia şi mizeria lumii; [...] idealul şi îndoiala; entuziasmul şi ironia; duioşia şi humorul..."[125]. De asemenea, „în acest realism larg cuprinzător, romantismul şi aspiraţiile nobile, profeţia şi satira, duioşia şi ironia nu dispar", dar „tonul"[126] este altul. Într-un sens, P. Comarnescu a surprins continuitatea tradiţiei romantice, însă n-a denumit fenomenul neoromantic, ci l-a atribuit realismului social. Despre existenţa neoromantismului s-a menţionat în *Зарубежная литература XX века. 1871-1917* (1981). Acest studiu propune, de fapt, o concepţie care completează punctele de vedere expuse şi anume că la sfîrşitul secolului al XIX-lea, în literatura

[123] Keys R. J. *Op. cit.*, p. 363.
[124] Carlsen R. *English Literature. A Chronological Approach*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1989, p. 357.
[125] Sterian M. *Aud cîntînd America. Antologie de poezie modernă americană*, Bucureşti: Editura Dacia, 1973, p. 5-6.
[126] *Ibidem*.

americană este semnalată „confruntarea”[127] neoromantismului, noului estetism cu realismul şi naturalismul, iar, dintre *-isme-le* specificate, doar realismul se afirmă la cumpăna secolelor. În linii generale, neoromantismul american se deosebeşte de cel european datorită caracteristicilor sale definitorii: eterogenitate, includerea unor orientări şi şcoli diferite, precum şi a creației unor scriitori care, deseori, promovau principii estetice contradictorii. În acelaşi timp, neoromantismul american nu se caracterizează prin patosul antiburghez, specific neoromantismului francez şi englez, iar esența sa se reducea la încetinirea dezvoltării realismului, care îşi făcea apariția. Pe de altă parte, în cadrul neoromantismului american au fost remarcate două direcții[128]. Prima direcție, aşa-numita şcoală a „realismului suav” sau „şcoala decenței”, se conturează în anii ’70 ai secolului al XIX-lea şi reprezintă o continuare a tradiției inițiate de romanticii „şcolii din Boston”. Această orientare a propagat activ doctrina „artei pentru artă”, insistînd asupra reflectării aspectelor pozitive ale vieții în creația artistică şi luînd atitudine împotriva prozatorilor realişti. A doua direcție a neoromantismului american ține de creația unui număr de scriitori care nu erau adepți ai „şcolii decenței”, dar au preluat multe dintre principiile doctrinei neoromantice, în special, cu privire la condiția artistului. Printre cei mai reprezentativi neoromantici americani se numără scriitorii A.G. Bierce (1842-1914), J. London (1876-1916) şi poetul E. A. Robinson (1869-1935).

Incursiunea în evoluția neoromantismului în literatura germană, franceză, spaniolă, română, rusă şi americană demonstrează că fenomenul discutat este marcat atît de procesul complex de asimilare, cît şi de negare a tradiției romantice. În acelaşi timp, ca fenomen de tranziție, neoromantismul prezintă un interes deosebit, deoarece, în comparație cu alte fenomene de tranziție, are o bază ideologică, o viziune asupra lumii, o tipologie specifică, deşi manifestă trăsături caracteristice sistemului literar în criză, precum şi sistemului literar nou. Această stare de lucruri, precum şi multitudinea de opinii existente la capitolul dat,

[127] *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, Москва: Просвещение, 1981, p. 506.
[128] *Ibidem,* p. 507.

formulate de cele mai multe ori în spațiul literar estic, necesită un studiu mai amplu, care ar specifica clar dacă neoromantismul este un sistem literar-artistic independent sau un fenomen de tranziție.

2.2.Neoromantismul insular: paralelisme şi particularități

Dacă în literaturile germană, franceză, spaniolă, română, rusă şi americană problema neoromantismului n-a cunoscut o abordare exhaustivă, în cazul literaturii engleze pot fi atestate studii mai mult sau mai puțin ample cu privire la acest subiect. Cele mai multe discuții despre neoromantismul englez au fost consemnate în critica rusă, în special, în studiile unor cercetători cum ar fi A. A. Anixt, M. V. Urnov, G. V. Anikin, N. P. Mihalskaia, N. Ia. Diakonova, Z. T. Grajdanskaia, A. A. Burțev, D. M. Urnov, M. Sokolianski ş. a. În spațiul literar anglo-saxon, criticii şi istoricii literari sînt rezervați în privința accepțiunii acestui termen, deşi menționări despre „noii romantici”[129] pot fi întîlnite la M. Bradbury, A. Sanders, A.C. Ward. Dintre cercetătorii români, G. Vereş[130] şi D. Grigorescu[131] au semnalat existența neoromantismului în literatura engleză, iar la Chişinău, D. K. Țarik s-a referit tangențial la unele aspecte ale neoromantismului englez.

În comparație cu unele dintre literaturile menționate, germană, spaniolă, română şi rusă, coordonatele cronologice ale neoromantismului în Anglia nu sînt delimitate cu precizie. Oricum, este vehiculată opinia că neoromantismul englez îşi face apariția în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, iar în *A Course in Nineteenth Century and Early Twentieth Century English Literature and Civilization. The Novel* („Curs dedicat literaturii şi civilizației engleze din secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Romanul”, 1986) este indicat anul 1900, caracterizat prin existența mai multor şcoli şi curente în literatura engleză de la început de secol. G. Vereş a clasificat diversele fenomene literare în două

[129] Ward A. C. *Twentieth-Century Literature 1901-1940*, London: Methuen & Co. Ltd., 1951, p. 267-268.
[130] Vereş G. *Op. cit.,* p. 69.
[131] Grigorescu D. *Prefață* // Stevenson R. L. *Insula comorii*, București: Minerva, 1998, p. V-VII.

tendințe de bază: realistă şi anti-realistă, atribuind neoromantismul englez celei din urmă.

Dezvoltarea unei „etape noi”[132] în evoluția romantismului englez anume în această perioadă istorică are, în opinia lui A.A. Burțev, o explicație firească. Numeroasele contradicții survenite la cumpăna secolelor în Anglia au zdruncinat din temelie valorile şi idealurile epocii victoriene. „Atotcuprinzătorul echilibru rămăsese o vorbă cu înțeles ironic”[133], neliniştea, dezorientarea, pierderea încrederii marcînd profund societatea engleză.

Apariția neoromantismului englez a fost facilitată şi de contextul literar, de coexistența cu unele curente literare şi de negarea altora. Cercetătorii neoromantismului se preocupă îndeosebi de relația neoromantism – naturalism, dar şi de corelația romantism – neoromantism, evidențiind paralelismele şi particularitățile corespunzătoare.

Despre importanța şi rolul naturalismului la apariția neoromantismului în Anglia semnalează M. V. Urnov în studiul său *На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века)* (1970). Din start, autorul constată că reacția neoromantismului la naturalism poate fi explicată pornind de la starea de spirit caracteristică realității engleze de la cumpăna secolelor[134]. Pragmatismul şi mercantilismul vieții nu doar au dus la disperare societatea engleză, dar au şi sărăcit-o spiritual. În opinia lui M. V. Urnov, naturalismul urmărea acest proces de degradare, uneori, confruntîndu-se direct, iar alteori, conformîndu-i-se involuntar. În consecință, adevărul prezentat în opera naturaliştilor era unilateral şi superficial. Cu toate acestea, scriitorii englezi au manifestat interes pentru doctrina naturalistă, fapt generat de popularitatea pozitivismului şi a descoperirilor ştiințifice la un moment dat. De asemenea,

[132] Бурцев А. А. *Op. cit.,* p. 44.
[133] Grigorescu D. *Prefață* // Stevenson R. L. *Insula comorii*, Bucureşti: Minerva, 1998, p. IV.
[134] Урнов М. В. *На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века)*, Москва: Наука, 1970, p. 311.

operele naturaliştilor erau considerate accesibile, necesare şi utile[135]. În acelaşi timp, H. Zalis susține că literatura engleză din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea n-a cunoscut naturalismul ca însumare a manifestărilor emanînd de la un curent coerent[136]. După cum observă autorul în continuare, tendințele naturaliste din creația cîtorva scriitori – G. Eliot, G. Moore (1852-1933), G. Gissing (1857-1907), A. Bennett – par mai degrabă secundare, iar artiştii englezi nu îmbrățişaseră viziunea zolistă despre lume. Totuşi, o particularitate a naturalismului insular ar fi că accentul pe fiziologie nu este neglijat, dar rămîne subordonat convingerii că instinctele sînt produsul unei sensibilități rănite cîndva. Imaginea biologică a omului fiind amendată astfel, este evident că darwinismul şi-a adus contribuția. H. Zalis mai atenționează că scriitorii englezi au preferat să renunțe la dorința de a experimenta, în sensul de a considera reacțiile umane ca teste de laborator, cu scopul de a transmite experiențe morale[137]. Această intenție, specifică naturalismului în Anglia, ar putea fi considerată „ca un punct programatic naturalist în măsura în care este conexat cu scrupulul prezentării integrale a omului, ca ființă cu trăsături bune şi rele”[138]. În fond, aspectul moral, psihologismul, prezentarea complexă a naturii umane şi multe alte caracteristici remarcate în studiul lui H. Zalis despre naturalismul englez se referă „la o estetică derivată din romantism”[139]. Observăm că punctele de vedere ale cercetătorilor se contrazic. M. V. Urnov susține că neoromantismul apare ca reacție la degradarea spirituală afişată de naturalişti. H. Zalis afirmă, indirect, că atît neoromantismul cît şi naturalismul îşi formulează principiile în baza doctrinei romantice coexistînd într-un fel, iar într-un studiu anterior – *Aspecte şi structuri neoromantice* (1971) – încearcă să găsească puncte de tangență între curente („Neoromantismul ca şi naturalismul (dar în alt fel), nu-şi propune să deromantizeze realitatea, ci să

[135] *Ibidem*, p. 312.
[136] Zalis H. *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul European*, Bucureşti: Editura enciclopedică română, 1974, p.147.
[137] *Ibidem*, p. 150.
[138] *Ibidem*, p. 150-151.
[139] *Ibidem*, p. 147.

elimine principiile care falsifică sau unilateralizează imaginea vieţii”[140]; „Ca şi neoromantismul, naturalismul e conştient de sărăcia valorilor vieţii burgheze”[141]; „În ciuda divergenţei care e, în fond, cea dintre normal şi anormal, neoromanticul e în contact cu naturalistul şi nu o dată fuzionează”[142], precizînd şi unele particularităţi („…neoromantismul are cultul plin de efuziune al sufletelor mari, îndrăzneţe. Naturalismul crede că drumul spre adevăr trece prin critica moravurilor [...]”[143]; „Durăm pentru a ne pierde, pentru a ne descuraja, va spune artistul naturalist, durăm pentru a intra în istorie, exclamă neoromanticul”[144]). Deşi contradictorii, ambele concepţii sînt semnificative, deoarece aduc în prim-plan cîteva aspecte definitorii ale neoromantismului englez.

Necesitatea elucidării celei de-a doua corelaţii – romantism - neoromantism – este la fel esenţială pentru conturarea neoromantismului în Anglia. În majoritatea studiilor dedicate fenomenului discutat întîlnim afirmaţia că romantismul din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea se deosebeşte de romantismul din primele decenii ale secolului. În acest caz, urmează să precizăm clar asemănările şi deosebirile dintre ele, mai ales că „a fi neoromantic nu presupune doar însuşirea lecţiei neoromantismului”[145], susţine N. Ia. Diakonova. De fapt, atît A. A. Burţev[146] cît şi N. Ia. Diakonova subliniază că tradiţia romantică nu se epuizase, ci a persistat pe tot parcursul epocii victoriene, pentru a reveni în actualitate spre sfîrşitul secolului[147]. Cercetînd fenomenul, cu toate că are o atitudine rezervată referitor la utilizarea termenului, N. Ia. Diakonova menţionează unele caracteristici comune ale romantismului şi neoromantismului[148]:

- evadarea din realitatea obiectivă în trecut, istorie, tradiţie;

---

[140] Zalis H. *Aspecte şi structuri neoromantice*, *Op. cit*., p. 11.
[141] *Ibidem*, p. 180.
[142] *Ibidem*, p. 181.
[143] *Ibidem*, p. 180.
[144] *Ibidem*, p. 181.
[145] Дьяконова Н. Я. *Стивенсон и английская литература XX века*, Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1984, p. 189.
[146] Бурцев А. А. *Op. cit.,* p. 44-45.
[147] *Ibidem*, p.45.
[148] Дьяконова Н. Я. *Op. cit.,* p. 189.

- lărgirea cadrului de inspirație a artistului;

- exaltarea spiritului individual, a sensibilității;

- interesul pentru creația populară şi pentru tradițiile naționale;

- renunțarea la reguli;

- liberalismul la nivelul formei.

Deosebirile, însă, sunt mult mai pregnante în opinia aceleiaşi autoare[149]:

- ambele fenomene literare propagă ideologii care reflectă aspirațiile timpului în care se conturează;

- apariția romantismului este favorizată de „epoca marilor revoluții" – economice, politice, filosofice, estetice; neoromantismul proiectează epoca "marilor" compromisuri;

- respingînd materialismul mecanicist al iluminiştilor, romanticii rămîn fideli idealurilor social-politice ale predecesorilor, inspirîndu-se, în acelaşi timp, din filosofia idealistă germană (Kant, Schelling, Hegel); dezaprobînd materialismul vulgar al pozitiviştilor, neoromanticii pot miza doar pe teoriile idealiste epigonice;

- opunîndu-se clasicismului, romanticii manifestă interes pentru folclor şi pentru creația poeților Renaşterii; neoromanticii asimilează ambele preocupări prin intermediul predecesorilor;

- romanticii sînt animați de dorința de a percepe esența lucrurilor; neoromanticii nu-şi propun asemenea scop: libertatea imaginației presupune la ei libertatea expresiei artistice, dar nu o modalitate sigură de cunoaştere a macrocosmului şi legităților lui;

- neoromanticii nu împărtăşesc convingerea romanticilor că natura este izvorul înțelepciunii, binelui, vindecării;

- pentru romantici, dragostea implică cunoaşterea frumosului şi adevărului; pentru neoromantici – ține de rezonabil, spiritul analitic;

- neoromanticii sînt influențați nu doar de doctrina romantică, dar şi de cea realistă, precum şi cea naturalistă;

[149] *Ibidem*, p. 189-191.

- epoca cataclismelor mondiale a contribuit la articularea tragicului în creația neoromanticilor; evenimentele ultimelor decenii ale secolului contribuie la reliefarea în creația neoromanticilor a cumpătării, a precauției, "a artei jocului politic";

- romanul istoric romantic (Sir W. Scott) evidențiază importanța şi rolul istoriei la configurarea personajelor, conflictului, acțiunii; în romanul istoric neoromantic (R. L. Stevenson) valoarea istoriei este diminuată, subiectul, personajele şi strategiile de reprezentare ale acestora, substratul psihologic devin preocupări esențiale.

Paralela romantism – neoromantism realizată de N. Ia. Diakonova este semnificativă din mai multe considerente. S-ar părea că totalitatea paralelismelor şi particularităților delimitate atestă măreția creațiilor romantice şi, într-un fel, caracterul epigonic al neoromantismului. Pe de altă parte, considerăm că autoarea conferă doctrinei neoromantice o notă de originalitate prin faptul că aduce în discuție deosebirile majore dintre aceste două fenomene, constatînd că neoromanticii nu doar au preluat concepția predecesorilor, ci au elaborat propriile principii, în conformitate cu cerințele timpului, fiind deschişi şi influențelor altor curente: realismului, naturalismului. Probabil, meritul noului fenomen literar rezidă anume în valorificarea unei problematici ce ține de spirit, opunîndu-se, astfel, pragmatismului epocii în care se profilează. Pe lîngă reînvierea interesului pentru tradiția romantică, neoromantismul aduce în prim-plan varietate, aventură, exotism, destine umane singulare. De asemenea, neoromanticii încearcă să combată lipsa unor pasiuni puternice în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea prin crearea unei literaturi ale cărei preocupări-cheie devin optimismul, convingerea în posibilitățile inepuizabile ale omului, afirmarea frumuseții spirituale [150] etc.

[150] *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, *Op. cit.,* p. 258.

R. L. Stevenson, considerat fondatorul şi teoreticianul neoromantismului în Anglia[151], a formulat principiile estetice ale doctrinei într-o serie de lucrări. Inițial, autorul şi-a expus punctul de vedere față de starea literaturii contemporane lui în *An Inland Voyage* („O călătorie în interiorul țării", 1878): „În literatură, noi, toți, cîntăm la un flaut sentimental, dar nu există printre noi un om, care ar ieşi în fruntea coloanei şi ar bate toba curajos"[152], ideea citatului rezumîndu-se la nemulțumirea scriitorului de sistemul artistic existent. Eseul *A Gossip on Romance* („O discuție despre romantism", 1882) prezintă integral şi programatic concepția estetică a lui R. L. Stevenson. Declarîndu-se susținătorul artei romantice, autorul este decepționat de mediocritatea, tendințele utilitariste caracteristice ultimelor decenii ale epocii victoriene. În opinia lui R. L. Stevenson, scriitorul romantic transformă, cu ajutorul imaginației, haosul din viața de fiecare zi, creînd o lume nouă, desăvîrşită. În *A Note on Realism* („O notă despre realism", 1883), autorul continuă să se pronunțe în apărarea doctrinei romantice, polemizînd cu doctrina naturalistă. Este important, după cum susține A. A. Burțev[153], de menționat că în viziunea lui R. L. Stevenson termenul *realism* se identifică cu cel de *naturalism*, scriitorul propunînd o concepție dialectică despre creația artistică, care poate fi „realistă şi ideală" în acelaşi timp. R. L. Stevenson mai observă că orice creație literară, care "este scrisă cu intenția onestă şi sinceră de a reda adevărul", poate pretinde la reprezentarea veridică a vieții, deoarece "problema realismului nu se referă nici în cea mai mică măsură la adevărul fundamental dintr-o operă, ci doar la o metodă tehnică"[154]. În linii generale, atît în teoria cît şi în practica neoromantismului englez este evidentă asimilarea tradiției realiste, care separă noul fenomen de romantismul de la începutul secolului. Această îmbinare armonioasă a realului cu irealul configurează, într-un sens, scopul artei neoromantice care constă în înălțarea omului asupra monotoniei vieții, nu doar

[151] *История всемирной литературы*, Т. 7, Москва: Наука, 1991, p. 356.
[152] Stevenson R. L. *Works*, Vol. 13, New York: Charles Scribner and Sons Company Publishers, 1909-1912, p. 4.
[153] Бурцев А. А. *Op. cit.,* с. 46.
[154] Stevenson R. L. *The Works*, Vol. 7, New York: P. F. Collier and Son Company Publishers, 1890, p. 464.

oferindu-i o splendidă lume imaginară, dar şi formulînd soluţii pentru a înţelege sensul vieţii.

Ca şi în cazul creaţiei romantice, la baza celei neoromantice stă *conflictul* dintre vis şi realitate. Pentru neoromanticii englezi, însă, nu este caracteristică contradicţia dintre realitate şi ideal şi nici opunerea oamenilor simpli – personaje excepţionale, ci căutarea idealului în realitatea existentă, "descoperirea"[155] eroului în omul de rînd. Mai mult, *eroii* neoromanticilor englezi sunt curajoşi, oneşti, mîndri, încearcă să găsească un mediu potrivit aspiraţiilor lor, dar nu încetează să fie visători, idealişti. Creînd asemenea personaje, neoromanticii afirmă principiul că perspectiva în creaţia lor depinde de abilitatea de a surprinde frumosul şi extraordinarul în lumea înconjurătoare. Astfel, este explicat şi cultul *aventurii*, atracţia faţă de necunoscut, definitorii neoromantismului englez. Dacă cititorul reuşeşte să perceapă realitatea într-o lumină nouă, va descoperi latura misterioasă a lucrurilor, iar pericolul, aventura, confruntarea cu dificultăţi şi depăşirea lor dau vieţii sens, îmbogăţind-o spiritual.

Acţiunea, în neoromantismul englez, se desfăşoară, de obicei, în împrejurări excepţionale, implică pasiuni mistuitoare. Trecutul sau ţările îndepărtate, în special Extremul Orient, Mările Sudului sau ţinuturile de la est şi de la sud de Mediteraneană, reprezintă mediul favorabil în acest sens. În acelaşi timp, neoromanticii englezi nu se depărtează de contemporaneitate, ci o prezintă sub un alt aspect, într-un mod neobişnuit.

Cît priveşte *tehnica narativă*, neoromanticii din Anglia preferă subiecte cu o intrigă încîlcită şi atrag o atenţie deosebită analizei psihologice.

Dintre genurile literare, neoromanticii englezi, spre deosebire de cei germani şi spanioli, care acordă importanţă liricului, sau de cei francezi şi români, care practică îndeosebi dramaticul, dar, la fel ca cei ruşi şi americani, manifestă interes pentru *epic*. În acest context se poate observa o predilecţie evidentă pentru anumite

[155] *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, *Op cit.,* p. 258.

specii ale genului epic: *povestea* (L. Carroll, O. Wilde[156], R. Kipling), *romanul istoric* (R. L. Stevenson, A. C. Doyle), *romanul de aventuri* (R. L. Stevenson, J. Conrad, A. C. Doyle), *romanul* sau *nuvela poliţistă* (A. C. Doyle, G. K. Chesterton), *romanul gotic* (B. Stoker, G. du Maurier).

O altă particularitate ține de evidențierea în cadrul neoromantismului englez a unei direcții aparte, aşa-numita *literatură a acţiunii* («литература действия»[157]), din care făceau parte scriitori ca R. Kipling, A. C. Doyle, H. R. Haggard, W. E. Henley ş.a. Protestul împotriva unei vieți mărginite, aventura, iscusința omului de a-şi găsi un rost în viață, de a fi activ nu lipsesc din creația reprezentanților literaturii acțiunii. Totuşi, eroii literaturii acțiunii – soldați simpli, funcționari din colonii, spioni, piraţi, agenţi secreţi, ziarişti – se consideră realizați doar dacă servesc intereselor Imperiului Britanic, contribuind la prosperarea lui. De asemenea, pe toți îi uneşte credința în stabilitatea imperiului, „în care soarele niciodată nu apune”[158]. Pe de altă parte, esența acestei direcții neoromantice rezidă nu numai în convingerile politice expuse, dar şi în consolidarea principiilor adevărului, binelui şi dreptății.

Referitor la reprezentanții principali ai neoromantismului englez există mai multe opinii. N. Ia. Diakonova, spre exemplu, observă că diferiți istorici literari, atît din Est cît şi din Vest, fără a le specifica numele, includ scriitori ca A. Tennyson (1809-92), R. Browning (1818-89), Al. Ch. Swinburne (1837-1909), W. Morris (1834-96), W. Pater (1839-94), O. Wilde (1854-1900), R. L. Stevenson (1850-94), R. Kipling (1865-1936), J. Conrad în rîndurile neoromanticilor englezi[159]. În continuare, N. Ia. Diakonova mai precizează că A. A. Anixt îl consideră neoromantic doar pe R. L. Stevenson, M. V. Urnov – pe R. L. Stevenson şi J. Conrad, G. V. Anikin şi N. P. Mihalskaia – pe R. L. Stevenson, A. C. Doyle (1859-1930) şi J. Conrad, arătîndu-se nedumerită că nici unul dintre istoricii literari

[156] Гражданская З. Т. *От Шекспира до Шоу*, Москва: Просвещение, 1982, p. 143. Autoarea afirmă în studiul citat că O. Wilde este neoromantic în poveştile şi romanul său, iar în concepţiile estetice – decadent.
[157] *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, *Op. cit.,* p. 258.
[158] *Ibidem*, c. 259.
[159] Дьяконова Н. Я. *Op. cit.,* p. 188.

enumerați nu-l amintesc şi pe W. Morris. De fapt, nedumerirea cercetătoarei nu poate fi justificată, deoarece în *История всемирной литературы*, volumul VII, şi în studiul lui G. V. Anikin – *Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века* (1986) W. Morris, precum şi A. Tennyson, R. Browning, Al. Ch. Swinburne, W. Pater sînt considerați postromantici prin excelență. În *Зарубежная литература XX века (1871-1917)* (1979), pe lîngă R. L. Stevenson, J. Conrad, A. C. Doyle, sînt menționați H. R. Haggard şi G. K. Chesterton. A. A. Burțev completează lista neoromanticilor cu W. E. Henley, A. Sanders – cu B. Stoker, iar A. C. Ward – cu A. Hope. Deşi opiniile diferă în unele cazuri, putem observa că patru scriitori – R. L. Stevenson, J. Conrad, A. C. Doyle şi R. Kipling – sunt consemnați în majoritatea studiilor critice. Numărul scriitorilor care au aderat la doctrina neoromantică pare destul de impunător, încît D. Grigorescu[160] susține că se poate vorbi despre o generație a neoromanticilor în Anglia – generația de la 1875.

Printre „avocații" neoromantismului în Anglia, pe lîngă promotorii lui principali – R. L. Stevenson, Sir A. C. Doyle, R. Kipling – se numără un grup de scriitori, al căror aport la evoluția fenomenului neoromantic pare minor la prima vedere, dar care este la fel de important şi nu trebuie ignorat.

Din acest considerent, psihologismul, utilizarea ironiei, a efectelor picturale, afişarea valorilor morale îl înscriu pe Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) în rîndurile neoromanticilor englezi. Însă din imensa producție literară a scriitorului, prețioase pentru neoromantismul englez sînt romanele *The Napoleon of Notting Hill* („Napoleonul din Notting Hill", 1904), *The Man Who was Thursday: A Nightmare* („Omul care a fost Joi: un coşmar", 1908), care elogiază omul simplu, coloritul şi romantismul Angliei preindustriale într-o formulă fantezistă, precum şi volumele de nuvele polițiste despre părintele Brown, remarcabile pentru crearea unui personaj deosebit – „detectivul-psiholog"[161]. Sir Henry Rider Haggard (1856-

[160] Grigorescu D. *Prefață* // Stevenson R. L. *Insula comorii*, București: Minerva, 1998, p. VII.
[161] *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*, *Op. cit.,* p. 302.

1925) este cunoscut publicului larg datorită succesului primului său roman – *King Solomon's Mines* („Minele regelui Solomon", 1885). Mai puțini sînt acei care cunosc că unii exegeți îl consideră un reprezentant al „literaturii acțiunii", animat de „extinderea orizonturilor imperiale"[162], în timp ce alții susțin că Sir. H. R. Haggard este, alături de R. L. Stevenson, „fondatorul unei noi şcoli a romantismului în anii '80"[163], care aduce în prim-plan „tărîmuri îndepărtate, [...] morminte tăinuite, triburi nedescoperite, legea junglei sau chemarea naturii sălbatice etc."[164] Pentru Sir H. R. Haggard, „noul romantism" nu ține neapărat de evadarea în trecut, ci de aventură, pericol, „călătoria într-un spațiu mitic"[165]. Nu este lipsit de importanță nici faptul că acțiunea, iarăşi în spiritul neoromantismului, se desfăşoară în locuri exotice – Egiptul antic, Constantinopol, Mexic, Africa, Islanda. Dintre cele 34 de romane de aventuri ale scriitorului, *She* („Ea", 1887), *Allan Quatermain* (1887), *Montezuma's Daughter* („Fiica lui Montezuma", 1905) şi, desigur, *Minele regelui Solomon* reprezintă nucleul creației sale artistice. William Ernest Henley (1849-1903) are un statut aparte printre neoromanticii enumerați, deoarece a contribuit la propagarea principiilor neoromantice nu prin opera sa, ci prin editarea lucrărilor unor neoromantici reprezentativi ca R. L. Stevenson, R. Kipling ş.a. Romanele de aventuri – *Out in the Pampas* („Departe în pampas", 1868), *The Young Buglers* („Tinerii gornişti", 1880), *Under Drake's Flag* („Sub protecția lui Drake", 1883) – i-au asigurat popularitatea şi neoromanticului George Alfred Henty (1832-1902). Anthony Hope, pseudonimul lui Sir Anthony Hope Hawkins (1863-1903), se impune în contextul neoromantismului prin povestirile romantice de capă şi spadă, dintre care prezintă interes *The Prisoner of Zenda* („Prizonierul din Zenda", 1894), *Rupert of Hertzau* („Rupert din Hertzau", 1898), *Tristram of Blent* („Tristan din Blent", 1901), primul bucurîndu-se de înalta apreciere a lui R. L. Stevenson. Semnificative pentru

[162] Bradbury M. *Op. cit.*, p. 46.
[163] *The Wordsworth Companion to Literature in English*, *Op. cit.*, p. 397.
[164] Bradbury M. *Op. cit.*, p. 47.
[165] *Ibidem*.

neoromantismul englez sînt şi romanele gotice *Trilby* (1894) de George du Maurier (1834-96), şi *Dracula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912).

Într-un sens general, misiunea neoromanticilor englezi, atît a celor principali, cît şi a celor minori, s-a rezumat la propagarea unor producţii artistice menite să combată „realismul morbid" de la cumpăna secolelor care părea să „infecteze" viaţa şi literatura[166]. Ca rezultat, în Anglia, doctrina neoromantică nu a rămas o simplă intenţie, ci s-a manifestat plenar, principiile ei teoretice fiind aplicate cu succes în numeroase lucrări. Desigur, viabilitatea fenomenului neoromantic englez s-a datorat contribuţiei fiecărui scriitor în particular. În pofida acestui fapt, observăm că în multitudinea interpretărilor se evidenţiază cea a lui J. Conrad, care nu doar urmează principiile neoromantice într-o manieră proprie, ci le şi îmbogăţeşte semnificativ, conferindu-le valenţe noi.

2.3.Joseph Conrad şi doctrina neoromantică

În timp ce creaţia lui R. L. Stevenson este atribuită în unanimitate noromantismului, cea a lui Sir A. C. Doyle şi a lui R. Kipling neoromantismului şi literaturii imperialismului, iar cea a lui R. Kipling, pe lîngă cele două fenomene, şi impresionismului, pînă în prezent nu există încă un consens deplin între critici cu privire la apartenenţa lui J. Conrad la un curent literar concret. Lucrurile se complică şi mai mult cu apariţia în ultimul timp a diverselor abordări critice ale creaţiei scriitorului. Astfel, A. A. Burţev suţine, după cum am mai menţionat anterior, că în anii 20-30 ai secolului XX autorul era interpretat cu precădere din perspectiva decadentismului şi modernismului, unele studii critice asociindu-l deseori cu J. Joyce[167]. Discuţii similare despre apartenenţa lui J. Conrad la modernism sînt consemnate de B. Caminero-Santangelo[168], de M. Trebisz[169] şi în

[166] Bradbury M. *Op. cit.*, p. 47.
[167] Бурцев А. А. *OP. cit.,* p. 111.
[168] Caminero-Santangelo B. *Testing for Truth: Joseph Conrad and the Ideology of the Examination* // CLIO, Vol. 23, No. 3, Spring, 1994, p. 283.

numeroase prefețe la romanele şi povestirile conradiene. Alți exegeți, dintre care I. Watt[170], G. Foden[171], precum şi A. A. Burțev[172], se axează pe paralela J. Conrad – existențialismul, considerînd că temele tratate de scriitor – izolarea, disperarea, suicidul, moartea – îi asigură statutul de „eduardian existențialist". D. Schwarz, pe de altă parte, comentînd *Inima întunericului*, afirmă că J. Conrad este un avangardist pentru timpul său datorită realizării că africanii erau din punct de vedere etic mai avansați şi superiori europenilor[173]. Ch. Achebe, dimpotrivă, nu surprinde această afirmație, opinînd că *Inima întunericului* operează cu categorii rasiste cum ar fi colonozatorul – indigenul, conducătorul – supusul, civilizatul – sălbaticul, care stau la baza ideologiei imperialiste, motiv suficient pentru a susține că textul este „rasist", iar autorul lui – „un rasist sîngeros"[174]. Abordarea creației conradiene prin prisma imperialismului este, probabil, una dintre cele mai vehiculate, A. Kettle[175], J. A. Höglung[176], S. Ross, numărîndu-se printre comentatorii care au manifestat interes față de ea. Există, totuşi, o deosebire între J. Conrad şi alți susținători ai ideologiei imperialiste – Sir A. C. Doyle, R. Kipling, H. R. Haggard, G. A. Henty – scriitorul redînd în lucrările sale extinderea rețelei globale de putere şi control a Imperiului Britanic, fără a preamări importanța imperialismului[177]. Drept urmare, operele conradiene se deosebesc de cele ale contemporanilor săi prin „patosul anticolonial"[178]. În anii '60 se conturează o nouă abordare – psihanalitică – în cadrul căreia se înscrie studiul lui B. C. Meyer – *Joseph Conrad: A Psychoanalytical Biography* („Joseph Conrad: o biografie psihanalitică", 1967). B. C. Meyer propune o lectură critică a scriitorului care

---

[169] Trebisz M. *The Novella in England at the Turn of the XIX and XX Centuries*, Wroclaw: Wydawnictwe Uniwersytetu Wroclawskiego, 1992, p. 50.
[170] Watt I. *Op. cit.,* p. 13-14.
[171] Foden J. *A Cold Moral Dusk: on Joseph Conrad* // *Times Literary Suppliment*, No. 5103, 2001, p. 7.
[172] Бурцев А. А. *Op. cit.,* p. 110.
[173] Schwarz D. *Rereading Conrad*, Columbia: University of Missouri Press, 2001, p. 77.
[174] Apud: Höglung J. A. *Mobilising the Novel: The Literature of Imperialism & the First World War*, Sweden: Uppsala, 1997, p. 73.
[175] Kettle A. *An Introduction to the English Novel*, Vol. 2, London: Hutchinson & Co. LTD, 1979, p. 72-73.
[176] Höglung J. A. *Op. cit*., p. 72-73.
[177] Ross S. *Conrad and Empire*, Columbia: University of Missouri Press, 2004, p. 188.
[178] Бурцев А. А. *Op. cit.,* p. 119.

accentuează ipostazele „monstruoase” şi „înfricoşătoare” ale personajelor feminine din creaţia sa[179]. Punctul de vedere formulat de B. C. Meyer, dar şi al altor psihanalişti notorii, a provocat dezaprobarea criticii feministe, deoarece ei neglijează imaginea femeii, discurajînd oarecum interesul cititorului feminin[180]. M. C. Bradbrook, E. K. Hay, C. Rosenfield, J. M. Smith, S. Jones sînt feministele care au reabilitat femeia în opera lui J. Conrad. În critica conradiană se mai discută despre metoda impresionistă a autorului. În 2001, J. Peters publică studiul *Conrad and Impressionism* („Conrad şi impresionismul”), semnificativ atît pentru menţionarea celor mai cunoscuţi cercetători care au investigat această problemă – F. M. Ford, R. Fernandez, J. W. Beach, E. Crankshaw, W. C. Frierson, B. McCullough ş.a. – cît şi pentru intenţia de a demonstra contribuţia lui J. Conrad la evoluţia impresionismului şi influenţa lui asupra creaţiei scriitorului. Interpretări importante pentru evaluarea artistică a operei conradiene sînt şi cea marxistă[181], simbolistă[182], freudistă[183], precum şi cele care-l plasează în contextul pozitivismului[184], naturalismului[185], estetismului[186].

Oricît de specifice ar fi abordările enumerate, la argumentarea lor s-a ţinut cont în majoritatea cazurilor, de viziunea romantică a autorului. În realitate, interpretarea lui J. Conrad din perspectiva romantismului a constituit o prioritate a exegezei conradiene de la bun început, fapt confirmat şi de un număr impresionant de studii recente, care suscită interesul pentru problematica dată, atribuind creaţia scriitorului realismului romantic, realismului psihologic, realismului magic. Cert este că multe dintre ele *Essays on Conrad* („Eseuri despre Conrad”, 2000) de I. Watt, *Explorations in the Ironic Dimensions of the 20th Century British Short Fiction: Conrad, Joyce and Fowles* („Ironia la Joseph Conrad, James Joyce şi John

[179] Apud: Nadelhaft R. L. *Joseph Conrad: A Feminist Reading*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 3-4.
[180] *Ibidem*, p. 3.
[181] Despre interpretarea marxistă atenţionează S. Ross. *Op. cit.*, p. 188, şi A. A. Burţev. *Op. cit.,* p. 119.
[182] Referinţe la interpretarea simbolistă întîlnim în studiul lui J. Berthoud. *Op. cit.*, p. 4 şi la A. A. Burţev *Op. cit.,* p. 110.
[183] *Ibidem*.
[184] *Ibidem*.
[185] Gillion A. *Op. cit.*, p. 42.
[186] *Ibidem*, p. 43.

Fowles: proza scurtă", 1997) de L. Constantinescu, acordă atenție continuității tradiției romantice la J. Conrad, nu doar cu scopul de a constata ce a preluat autorul de la predecesorii săi, dar care este aportul lui la apariția unui „nou romantism" la cumpăna secolelor. Reprezentative, în acest sens, sînt *The Eternal Solitary. A Study of Joseph Conrad* („Solitarul etern. Un studiu despre Joseph Conrad", 1966) de A. Gillion, *Conradian Commentaries* („Comentarii conradiene", 1970) de P. Mroczkowski, *Joseph Conrad: the Major Phase* („Joseph Conrad: faza majoră", 1978) de J. Berthoud, *Joseph Conrad: a Study* („Joseph Conrad: un studiu", 1914) de R. Curle, studii care aduc în discuție natura neobişnuită a romantismului conradian, realizînd şi cele două obiective menționate mai sus. Din start, un indiciu este oferit de termenul propriu-zis – *realismul romantic*[187] – care semnalează că operei lui J. Conrad îi este caracteristic „un romantism colorat de realism"[188]. Totuşi, realismul conradian combină cu succes influențe realiste franceze şi ruseşti cu tradiția realistă din secolul al XVIII-lea, iar romantismul său, pe lîngă afinitățile cu cele englez şi francez, poartă vizibil amprenta şcolii romantice poloneze, ambele componenete dovedindu-se mult mai complexe decît fenomenele pe care le denumesc. În linii generale, realismul romantic defineşte metoda artistică a lui J. Conrad, esența ei rezumîndu-se la conferirea faptelor reale fascinația romantică şi exaltarea aventurii, care, în opinia lui A. C. Ward, este mai durabilă decît metoda

[187] Sintagma „realism romantic" va fi utilizată în lucrare ca sinonim al termenului „neoromantism", prima fiind vehiculată în spațiul investigațional de limbă engleză, iar al doilea – în cel de limbă rusă. Totuşi, realismul romantic conradian nu se va confunda cu realismul romantic al lui Ch. Dickens, al E. Gaskell, al surorilor Brontë, care marchează doar o etapă a creației scriitorilor menționați şi combină tendințe romantice şi realiste specifice spațiului anglo-saxon, primele cedînd ulterior pozițiile celor din urmă. La J. Conrad, atît preocupările romantice cît şi cele realiste au constituit un imperativ pe tot parcursul activității sale literare, combinînd influențe din mai multe literaturi şi nu doar din cea engleză. De asemenea, în literatura de specialitate realismul romantic al scriitorilor victorieni este investigat prin prisma postromantismului, iar cel conradian – a neoromantismului, deoarece la scriitorii victorieni tendințele romantice sînt substituite treptat de cele realiste, iar la J. Conrad – acestea coexistă, observîndu-se chiar o intensificare a celor din urmă.

Cît priveşte neacceptarea momentană a termenului „neoromantism" în critica engleză, două argumente pot fi invocate. Pe de o parte, conceptul respectiv nu a fost lansat şi propagat în studiile de limbă engleză. Pe de altă parte, urmînd citatul lui G. Călinescu din *Impresii asupra literaturii spaniole* (1965), se poate afirma, prin analogie, că uneori comentatorii englezi „n-au destul orizont" şi atunci, cei din afară, aşezați mai sus, „chiar fără multă erudiție la infinitul mic, observă cu uşurință relații pentru care, unui simplu istoric literar parțial îi trebuiesc mari sforțări şi anchete" (*Op. cit.*, p. 6). Cu alte cuvinte, criticii englezi, posibil, datorită insularității lor, n-au sesizat fenomenul neoromantismului, încetățenit, însă, în critica rusă încă din anii '60 ai secolului al XX-lea.

[188] Curle R. *Op. cit.*, p. 200.

romantismului clasic, deoarece prelucrarea imaginară a adevărului este, în cele din urmă, mai plauzibilă decît imaginația pură[189].

La fel ca realismul romantic, *realismul psihologic* relevă o trăsătură definitorie artei conradiene – psihologismul. Din aceste considerente, s-ar părea că termenii sînt identici sau cel puțin sinonimici. Cu toate acestea, realismul psihologic subliniază deosebirea dintre J. Conrad şi alți realişti romantici, spre exemplu R.L. Stevenson, primul impunîndu-se prin interesul pentru psihologia personajelor, iar cel din urmă – prin importanța acordată aventurii.

Privitor la atribuirea operei conradiene *realismului magic* persistă încă incertitudini. Într-adevăr, termenul figurează în cîteva studii, însă cercetătorii ezită să-l aplice lui J. Conrad, ceea ce este justificat dacă ținem seama de definiția realismului magic, care presupune fuzionarea realului cu fantasticul, miticul. O asemenea descriere nu corespunde povestirilor şi romanelor conradiene în care apar tendințe realiste, iar fantasticul şi miticul lipsesc.

Începînd cu sfîrşitul anilor ’60 ai secolului al XX-lea în spațiul literar rus se discută tot mai des despre abordarea neoromantică a operei conradiene[190]. Interpretarea dată marchează o nouă etapă în cercetarea moştenirii literare a lui J. Conrad datorită depăşirii unilateralității abordărilor anterioare. În pofida faptului, termenul n-a fost preluat de critica occidentală şi mai există istorici literari care au rezerve în legătură cu accepțiunea acestei interpretări critice.

Părerea lui J. Conrad despre problema apartenenței la un curent este revelatoare în acest caz. Se cunoaşte că scriitorul a manifestat aversiune față de *-ismele* de orice fel. Mai mult, într-o scrisoare adresată lui Barrett Clark, J. Conrad afirmă: „Nu sînt sclavul prejudecăților şi formulelor, şi nu voi fi niciodată. Atitudinea mea față de subiecte şi expresii, unghiurile de vedere, metodele mele de creație se vor schimba mereu, în anumite limite – nu din cauza că aş fi inconsecvent

[189] Ward A. C. *Twentieth-Century Literature 1901-1940*, London: Methuen & Co. Ltd., 1951, p. 44-45.
[190] Бурцев А. А. *Op. cit.,* p. 112.

sau fără principii, dar deoarece sînt liber”[191]. Afirmația citată reiese din convingerea fermă a lui J. Conrad că doctrinele existente au omogenizat experiența umană. Scriitorul mai precizează că „teoriile şi formulele sînt lucruri moarte”, pietrele funerare ale „adevărului trecut”, iar el scria „direct din inimă, care este vie”[192]. Să îmbrățişezi o doctrină existentă implică în viziunea lui J. Conrad pierderea legăturii cu realitatea, artistul devenind prizonierul noului sistem de gîndire.

Punctul de vedere expus clarifică situația creată în multe privințe. În primul rînd, doar luînd act de convingerile lui J. Conrad, înțelegem de ce criticii încă n-au ajuns la un acord comun în problema dată. Este, fără îndoială, dificil să atribui creația conradiană unui fenomen literar concret, cînd scriitorul se declară fidel propriilor principii, refuzînd să urmeze vreo mişcare artistică a timpului. În al doilea rînd, „libertatea” artistului proiectează profilul unic al lui J. Conrad printre contemporanii săi – Th. Hardy, G. Meredith, J. Galsworthy – care s-au conformat tendințelor perioadei în care au scris. În al treilea rînd, datorită nonconformismului lui J. Conrad, opera sa este „deschisă” interpretărilor pînă în prezent, fiecare abordare critică axîndu-se pe un aspect inedit. Multitudinea interpretărilor demonstrează indiscutabil că elucidarea preocupărilor fundamentale ale creației conradiene nu s-a epuizat. Luînd în considerație cele relatate, putem delimita clar latura romantică a concepției lui J. Conrad, precum şi asocierea scriitorului cu neoromantismul prin „scrierea din inimă” fără a „pierde legătura cu realitatea”.

Din totalitatea abordărilor, cea neoromantică rămîne una „exotică” nu numai pentru că se numără printre cele mai recente abordări ale universului conradian, dar pentru că mai necesită studii şi cercetări exhaustive. Este un motiv în plus de a susține inițiativa exegeților din est, în special, pentru că modelul de investigație propus este complex, aduce în actualitate valorile conradiene.

În cazul creației lui J. Conrad, perspectiva neoromantică, la fel ca la R. L. Stevenson, Sir A. C. Doyle, R. Kipling poate fi distinsă la nivel tematic şi

[191] Scrisoarea datată cu 4 mai 1918. Apud: Peters J. G. *Conrad and Imperialism*, Port Chester: Cambridge University Press, 2001, p. 29-30.
[192] *Ibidem*, p. 28.

structural. Refritor la tematică, s-a constatat că, deşi diversitatea preocupărilor lui J. Conrad este mare, cele mai consemnate sînt *omul*, *natura*, *marea*, *ironia*[193], care reprezintă, de altfel, pilonii viziunii neoromantice a scriitorului.

Avînd în vedere volumul mare al operei lui J. Conrad, ne-am propus să comentăm aspectele menționate în romanele scriitorului – *Trăsnaia lui Almayer* (1895), *Proscrisul din Arhipelag* (1896), *Lord Jim*, *Nostromo* (1904), *Agentul secret* (1907), *Sub ochii Occidentului* (1911), *Întîmplarea* (1914), *Victorie* (1915), *Hotarul din umbră* (1917), *Săgeata de aur* (1919), *Țărmul refugiului* (1920), *Corsarul* (1923) şi în lucrările cu caracter autobiografic – *Oglinda mării* (1906), *O mărturie personală* (1912).

Deseori s-a spus că J. Conrad este un veritabil creator de destine, iar romanul său – un roman de caractere[194] – debordează de un psihologism profund. S-a mai precizat că scriitorul evalua un om dintr-o privire, prezentîndu-ne personaje cu o rară artă a tipizării. Aprecierile sînt substanțiale, însă, pentru a realiza importanța celor expuse este necesar să revedem concepția generală a lui J. Conrad despre om, care implică aplicarea unor principii de bază ale doctrinei neoromantice. Un prim indiciu care confirmă apartenența personajului conradian la fenomenul invocat este că el îmbină armonios trăsături realiste şi romantice, amalgamarea acestor tendințe antagoniste determinînd, după cum susține R. Curle, actualitatea lui[195]. Alt indiciu este psihologia personajului, J. Conrad creînd un tip de conştiință pentru care „dominația unei idei are o atracție teribilă”[196]. Psihologismul are o funcție crucială în opinia lui R. Curle, deoarece anume indiciul dat reflectă teoria lui J. Conrad despre oameni în ansamblu. Conform acestei teorii, orice ființă ascunde în sine o lume imensă a întunericului şi neliniştii. Concepția conradiană despre om conține şi „o notă ocazională de simbolism” – „extraordinar de emoționantă” după R. Curle, care diferă considerabil de mişcarea artistică de la sfîrşitul secolului al XIX-

[193] Deşi ține de nivelul structural şi nu de cel tematic al operei conradiene, ironia este adusă în discuție mai întîi în acest subcapitol, deoarece stă la baza concepției neoromantice a lui J. Conrad despre om.
[194] Protopopescu D. *Op. cit.*, p. 129.
[195] Curle R. *Op. cit.*, p. 92.
[196] *Ibidem*, p. 93.

lea, prin faptul că simbolismul personajului la J. Conrad nu depăşeşte realitatea, ci este parte din ea. Este semnificativ şi momentul că personajele conradiene sînt prezentate subiectiv şi obiectiv, din diferite puncte de vedere, în acest mod scriitorul realizîndu-şi intenţia de a crea eroi care corespund realităţii. Un principiu la fel de fundamental este că oricît de important ar fi personajul, el se subordonează unităţii cărţii, principiu străin concepţiei romanului englez. R. Curle atenţionează că puţini romancieri englezi care l-au precedat pe J. Conrad au urmat principiul, în timp ce pentru scriitorul englez de origine poloneză el era obligatoriu[197].

Tipologia personajului conradian, dacă se poate vorbi despre una ca atare, reprezintă un subiect nu mai puţin incitant în studiile despre J. Conrad. Numărul personajelor fiind destul de impunător, în ultimul timp apar diferite tendinţe de a le comenta cît mai eficient. În majoritatea cercetărilor se evidenţiază două.

Prima tendinţă include cercetătorii care-şi propun să clasifice personajele conradiene pornind de la anumite criterii. În acest grup se înscriu R. Curle, R. M. Stauffer, T. Araz. R. Curle distinge în studiul citat personaje principale şi secundare, iar din analiza acestora se desprind clar trei tipuri: marinarul, anarhistul şi reprezentantul naţiunilor neeuropene. Asemeni lui R. Curle, în *Joseph Conrad: His Romantic-Realism* („Joseph Conrad: realismul lui romantic", 1969) R. M. Stauffer identifică personaje principale şi secundare, insistînd asupra rolului şi funcţiei celor din urmă. Autoarea mai oferă o clasificare a personajelor în „oameni ai mării" şi „oameni ai uscatului". Atît R. Curle cît şi R. M. Stauffer atrag o atenţie deosebită clasificării personajelor în masculine şi feminine. Spre deosebire de exegeţii menţionaţi, care n-au numit criteriile de clasificare, cu toate că ne putem da seama care ar fi ele, T. Araz se preocupă în *The Art of Non-Commitment: Problematic Issues in Conrad's Major Fiction* („Arta de neasumare a angajamentului: aspecte problematice în proza majoră a lui Conrad", 1997) anume de ele, clasificînd personajele conradiene în funcţie de următoarele criterii:

[197] *Ibidem,* p. 96.

categoria socială, rasa, genul, familia, religia, ideologia politică. Comparînd clasificările, observăm multe puncte de tangență, dar ultima este evident mai complexă.

A doua tendință grupează cercetătorii care afirmă că diversitatea eroilor lui J. Conrad nu este mare, personajul conradian reducîndu-se la unul singur. Dar şi la proiectarea profilului unic al personajului conradian, susținătorii ipotezei, printre care A. Gillion şi J. I. M. Stewart, au luat în considerație criterii concrete. Desigur, criteriile grupelor diferă. Primul grup a acordat prioritate ocupației, statutului social, opțiunilor religioase şi politice, problemelor rasiale şi de gen. Al doilea grup şi-a argumentat teza pe baza tematicii creației lui J. Conrad, în special pe problematica existențială, pe alienarea omului în lumea modernă. Idei valoroase despre acest profil şi despre încercarea de a-l denumi întîlnim în *Solitarul etern. Un studiu despre Joseph Conrad* (1960) a lui A. Gillion şi *Joseph Conrad* (1968) a lui J. I. M. Stewart. Aşadar, pentru A. Gillion, profilul personajului conradian este profilul unui „isolato”[198], iar pentru J. I. M. Stewart – „desperado” este o denumire adecvată[199].

Considerăm, însă, că acest personaj este prea complex pentru a fi inclus în tipare şi nu putem recurge la numai una din tendințe. De aceea, ar fi corect dacă le-am utiliza pe amîndouă, mai ales că ele se completează reciproc.

Complexitatea personajului conradian este condiționată, indiscutabil, de destinul tragic, căruia îi revine rolul decisiv în evoluția lui. În acest context, părerea lui D. Protopopescu este elocventă, criticul concretizînd că în opera lui J. Conrad „oamenii se zbat de peretele de întuneric al năzuinței lor şi cad împăcați în fatalitate, [...] această intruzie veşnică în elementul vieții, cu sfărîmarea protagoniştilor în mîna destinului [...]”[200] apropiindu-l pe scriitor de drama antică. A. Gillion împărtăşeşte punctul de vedere, dezvoltînd ideea şi formulînd observații noi. Exegetul a remarcat că destinul personajului conradian pare să urmeze o

[198] Gillion A. *Op. cit.*, p. X.
[199] Stewart J. I. M. *Op. cit*., p. 223.
[200] Protopopescu D. *Op. cit.*, p. 132.

schemă ce apare, cu unele modificări, în întreaga creație a lui J. Conrad[201]: la început protagonistul este prezentat ca un visător refugiat în propriul univers iluzoriu; o întorsătură neașteptată a sorții provoacă o situație morală periculoasă, a cărei soluționare hotărăşte viața sau moartea eroului; or, destinul nu este singura cauză a nenorocirii care dă peste protagonist; cauza adevărată a dezastrului ține de personalitatea personajului conradian – un om copleşit de contrastul dintre ceea ce este şi ceea ce visa să fie. Alte cauze ale destinului tragic al personajului conradian sînt propriile greşeli, împrejurările nefavorabile şi eşuarea de a descoperi adevărul, în căutarea căruia este antrenat. Într-un sens, A. Gillion sugerează principiul neoromantic al existenței idealului în viața de zi cu zi. Exegetul conchide că personajul conradian este o dovadă a imposibilității unei existențe solitare şi totodată, a afirmării necesității solidarității umane, iar violarea principiului solidarității este aspru pedepsită în întreaga creație a scriitorului.

F. Karl, dimpotrivă, susține că în ierarhia factorilor care influențează evoluția personajului conradian conflictul este prioritar. Exegetul evidențiază o serie de conflicte din creația scriitorului, care definesc cel mai bine caracterul complex al eroului conradian, şi care, în realitate, se referă la un singur aspect – individualismul protagonistului[202]:

- pierderea dorinței şi energiei la un moment crucial (Jim, Decoud, Lingard);
- abilitatea de a fi martorul propriei distrugeri sau propriei morți (Jim, Decoud);
- sentimentul omniprezent al laşității, al eşecului de a se impune, deoarece nu-şi mai doreşte aceasta (Jim, Decoud);
- izolarea individului indiferent de cursul acțiunilor pe care-l urmează (aproape toți);
- compromiterea în societate (Willems, Jim);
- nutrirea intoleranței şi mîndriei pînă la aroganță (Nostromo);
- trădarea încrederii (Razumov);

[201] Gillion A. *Op. cit.*, p. 78.
[202] Karl F. R. *Op. cit.*, p. 462.

- afişarea scepticismului fatal care duce la nihilism (Heyst).

În multe privinţe opiniile lui A. Gillion şi F. Karl coincid, unica deosebire constînd în importanţa atribuită anumitor factori.

Tragismul personajului conradian poate fi explicat şi prin faptul că activitatea lui este fundamentată pe un cod sever al onoarei. Odată încălcat, eroul lui J. Conrad este sortit eşecului, pieirii. Totuşi, dacă revedem cele expuse de A. Gillion şi de F. Karl, ne convingem că tocmai conflictul exterior, adică cel dintre individ şi societate, reprezintă o copie palidă a conflictelor interioare, J. Conrad urmărind să transmită tumultul sufletului omenesc, adesea intraductibil în termeni clari.

Personajele din romanele selectate exemplifică aspectele enumerate cu desăvîrşire. Cu toate acestea, la elucidarea cazurilor concrete nu vom recurge la toate caracteristicile menţionate şi în nici un fel nu vom aduce în discuţie toate momentele pe care alţi critici le-au analizat detaliat în studiile recente. Ne vom preocupa de trei ipostaze ale omului în romanul conradian şi anume bărbatul, femeia, indigenul. Alegerea se explică prin posibilitatea argumentării apartenenţei personajului conradian la doctrina neoromantică. Bărbatul şi femeia ne dau prilejul să abordăm conflictul neoromantic, idealul neoromantic, esenţa dragostei în neoromantism, iar indigenul oferă o perspectivă bogată a exotismului neoromantic.

În comparaţie cu personajele feminine, care sînt mai puţine la număr, întreaga creaţie conradiană abundă în personaje masculine. R. Curle vorbeşte în studiul citat despre „o listă de peste 90 indivizi", care ar putea fi prelungită pînă la 190. Criticul consideră „că nu exagerează cînd susţine că ar putea scrie şi o carte de 500 pagini despre personajele masculine ale lui J. Conrad"[203], accentuînd că în viitorul apropiat cineva va face aceasta cu siguranţă. Mulţi comentatori atestă că portretele masculine necesită o examinare mai subtilă decît cele feminine, pe motiv că sînt mai complicate, mai singulare în privinţa justificării psihologiei lor, scrutarea

[203] Curle R. *Op. cit.,* p. 112.

minuțioasă a conştiinței lor amintind de monologurile dramatice ale lui R. Browning (1812-1889).

Primul în galeria personajelor masculine conradiene este protagonistul din *Trasnaia lui Almayer* şi *Proscrisul din Arhipelag* – Almayer – negustorul din Sambir, protejatul ursuz al Căpitanului Lingard. Întotdeauna morocănos, Almayer este omul al cărui spirit a fost distrus în mod fatal de monotonia vieții tropicale. Ura şi dragostea lui sînt deopotrivă nefireşti, iar judecata lui este viciată de simțul relelor comise şi de visurile de fericire. El este tipul de personaj dominat de o *idée fixe*, un om lipsit de noblețe. Conform doctrinei neoromantice, cei care nu-şi găsesc un rost şi nu descoperă frumusețea vieții, dar aleargă după himere, eşuează. Sfîrşitul lui Almayer este o mărturie concludentă: „Pe fața ce privea în sus se aşternuse liniştea senină ce vine după eliberarea bruscă de suferință şi chin [...]. Abdulla aruncă o privire tristă necredinciosului alb. [...] Prea repede lăsa în urmă prietenii şi duşmanii, succese şi dezamăgiri – tot ceea ce înseamnă viață; în fața sa nu se mai afla decît sfîrşitul" (Conrad J. *Trăsnaia lui Almayer*, Cluj-Napoca: Echinocțiu, 1992, p. 182-183).

Willems – proscrisul din Arhipelag – are un destin diferit de cel al lui Almayer. Funcționarul vanitos pe care l-a „creat" Căpitanul Lingard aparține acelei clase de oameni total lipsiți de scrupule, a căror preocupare majoră este avantajul personal. De aceea nu-i de mirare că Willems îl trădează pe Căpitanul Lingard. Este, totuşi, mai puțin credibil ca un asemenea personaj să iubească cu pasiune. Dragostea lui Willems pentru Aïssa este comparată cu „pofta unui nebun care-şi revarsă în ea toate emoțiile înăbuşite de natura sa egoistă"[204]. Descrierea lui J. Conrad este mai sugestivă: „Cîtă vreme ea se găsea în preajma lui, nu exista nimic pe lume – pentru omul acesta fără ocupație – decît privirea şi zîmbetul ei. Nimic din trecut, nimic din viitor: iar din prezent numai faptul luminos al existenței ei [...]" (Conrad J. *Proscrisul din Arhipelag*, Bucureşti: Editura Univers, 1979, p. 64-65).

[204] Curle R. *Op. cit.*, p. 127.

Atît Almayer cît şi Willems se înscriu în contextul neoromantismului englez prin temperamentele puternice şi natura lor neobişnuită, care îmbină pornirile realiste cu cele romantice. Chiar şi sfîrşitul lor este interpretat într-o cheie neoromantică – pieirea din cauza destrămării iluziilor sau a propriului egoism – asociindu-se cu incapacitatea personajelor de a găsi idealul mult rîvnit în realitate şi nu în altă lume.

Jim – figura principală din *Lord Jim* – completează imaginea personajului conradian cu noi aspecte neoromantice. De la bun început Jim pare să exemplifice tendința de a fi dominat de o idee fixă şi de a avea un profil psihologic greu de înțeles. De persisitența acestor momente ne dăm seama cînd încercăm să clarificăm de ce Jim a reacționat cu disperare la nenorocirea care l-a dezonorat. Cauza ține nemijlocit de imaginația lui, care i-a marcat conduita şi evoluția. Jim trăia într-un univers creat de propria-i fantezie, avînd o viziune oarecum subiectivistă asupra vieții. În lumea sa de visuri, el îşi rezerva un rol de erou romantic, închipuindu-se „mereu pildă vie de împlinire a datoriei, la fel de neclintit ca un erou de roman" (Conrad J. *Lord Jim*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1964, Cap. I, p. 28).

Nu e de mirare că prilejul de eroism mult aşteptat îl va găsi visînd, ezitînd şi, în cele din urmă, evadînd. Mai mult decît atît, T. Araz observă că Jim inventează un mecanism pentru a-şi păstra imaginea idealizată care i-a fost amenințată, căutînd motivele eşecului nu în propria persoană, ci în împrejurările nefavorabile[205]. Astfel, Jim descrie incidentul de pe *Patna* drept „un renghi bun, ticluit în iad" (*Lord Jim*, Cap. IX, p. 113). În loc să se considere vinovat – remarcă J. Berthoud – Jim se consideră înşelat. Criticul, însă, este de părere că săritura protagonistului nu este doar o greşeală impulsivă, ci rezultatul obişnuinței îndelungate a protagonistului de a se autoînşela[206]. Drept rezultat, Jim a ratat ocazia de a săvîrşi o „faptă măreață", sfîrşind „în aceeaşi barcă" cu acei pe care-i

[205] Araz T. *"The Art of Non-Commitment": Problematic Issues in Conrad's Major Fiction*, Istanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği Istanbul Şubesi, 1997, p. 119.
[206] Berthoud J. *Joseph Conrad: the Major Phas,*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 72-73.

disprețuia. Din aceste considerente, D. Van Ghent îl consideră pe Jim un erou tragic în măsura în care el este devotat ideii de a acționa etic şi devine victima destinului implacabil în pofida intențiilor lor bune[207]. J. Berthoud opinează, la rîndul său, că încercările exasperate ale lui Jim de a-şi controla destinul conferă vieții şi morții lui o rezonanță eroică[208], iar R. Curle rezumă că proporțiile epice pe care le atinge conflictul lui Jim cu sine însuşi îl face pe protagonist să devină conştient de adevăratul său caracter, de realismul circumstanțelor[209].

Conflictul dintre ideal şi real îl defineşte pe Nostromo, cunoscut şi ca Gian Battista, Capataz de Cargadores sau Căpitanul Fidanza. La fel ca alte personaje conradiene, Nostromo este un amalgam de caracteristici contradictorii. Prima impresie pe care o produce Nostromo este cea a unui om puternic şi curajos, un om temut şi admirat. Superiorii lui în aceeaşi măsură apreciază caracterul şi priceperea lui Nostromo, descrierea căpitanului Mitchell fiind elocventă în acest sens: „[...] Nostromo, domnul meu, un om absolut ireproşabil, a devenit spaima tuturor hoților din oraş. [...] Numai să fi dat cu ochii de favoriții lui negri şi de dinții albi, şi le ajungea. Zdreanță se făceau în fața lui, domnul meu. Asta-i, cînd ai forță de caracter" (Conrad J. *Nostromo,* Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969, Part. I, Cap. 2, p.17). Nostromo este omul pentru care nimic nu este imposibil. El are o natură subiectivă, cu instincte pe care este capabil să le controleze, dar să şi le satisfacă[210]. Trăsăturile enumerate ale protagonistului din *Nostromo* se profilează în special în modul lui de a înțelege situațiile complexe cu care se confruntă. Cu toate acestea, nemulțumirea planează asupra succeselor lui materiale. El nu are nimic din ceea ce face, asemenea gînduri determinînd declinul şi eşecul lui, ulterior. Cauza – Nostromo este un egoist[211]. „El nu se gîndeşte la nimeni! La el se gîndeşte! [...] [El] n-are inimă şi nici conştiință [...] *Avanti*! Numai la asta-i e gîndul. Să fie primul, oriunde, oricum – numai primul să fie ..."

[207] Apud: Araz T. *Op. cit.*, p. 121-122.
[208] Berthoud J. *Op. cit.*, p. 65.
[209] Curle R. *Op.cit.*, p. 124.
[210] Araz T. *Op. cit.*, p. 124.
[211] *Ibidem*, p. 123.

(*Nostromo*, *Op. cit.*, Part. I, Cap. IV, p. 24). J. Berthoud dezvoltă convingerea Doñei Teresa, menționînd că Nostromo se gîndeşte la faptele sale doar în relație cu sine însuşi[212].

Odată ce preferințele şi reputația sînt compromise, lumea ideală a lui Nostromo începe să se năruie, eroul conradian considerîndu-se nedreptățit de societate. Atunci decide să se răzbune, ascunzînd faptul că argintul nu e la fundul mării, ci pe Isabela Mare. La acel moment, dezintegrarea lui Nostromo progresează semnificativ, argintul punînd stăpînire pe el. Îmbogățirea lentă a lui Nostromo sfîrşeşte cu împuşcarea acestuia de către Georgio Viola. Nostromo moare fără a-şi cîştiga reputația de odinioară, devenind victima propriilor aptitudini.

Personajul din *Agentul secret* – Verloc – este o figură mai puțin agreabilă decît Nostromo şi Jim. Lui îi lipseşte farmecul lor personal, idealurile pe care el pare să le susțină cu convingere nu sînt nici adevărate, nici credibile.

De asemenea, egoismul lui Verloc este de altă natură decît cel al lui Nostromo sau al lui Jim. Este un egoism limitat, care îi accentuează îngîmfarea vulgară. Unicul lucru la care acest personaj conradian ține cu adevărat este satisfacția de a se desfăta în indolența lui şi de a i se permite să se bucure de ea. Egoismul lui este steril, cu atît mai mult cu cît nu ascunde vreo urmă a dragostei în inima lui. În acelaşi timp, Verloc, spre deosebire de personajele anterioare, are trei identități – domestică, comercială şi politică[213] – comparabile cu nişte straturi opace suprapuse, care sînt izolate unul de altul. Pe de altă parte, el are o părere bună despre sine şi interpretarea sa, considerîndu-se un soț perfect, un vînzător respectabil şi un agent secret indispensabil, ceea ce demonstrează că imaginea sa ideală şi cea reală nu se potrivesc. Ca rezultat, cînd mulțumirea de sine îi este zdruncinată şi imaginea lui ideală – spulberată, Verloc se simte izgonit din mediul său natural. În aceste clipe de tensiune maximă îşi urăşte chemarea cu înverşunare. Conform sistemului de valori elaborat de J. Conrad, este evident că atitudinea

[212] Berthoud J. *Op. cit.*, p. 113.
[213] Araz T. *Op. cit.*, p. 130-131.

nepăsătoare a lui Verloc față de oameni şi lucruri nu rămîne nepedepsită, protagonistul avînd un sfîrşit tragic. Probabil, unica trăsătură pozitivă şi neoromantică, de altfel, care-l caracterizează atît pe Verloc cît şi pe Nostromo, este că ambii protagonişti şi-au dedicat viața pentru binele societății, deşi, după părerea lor, s-au ales cu foarte puțin în schimb[214].

Rebeliunea şi disperarea fuzionează în personalitatea lui Razumov – personajul central din *Sub ochii Occidentului*. Predominanța acestor trăsături în caracterul lui este condiționată de atitudinea disprețuitoare şi plină de vanitate față de omenire. Deşi pare sensibil, Razumov este un tînăr calculat care urmăreşte un singur scop: de a se ditinge din punct de vedere intelectual pentru a-şi găsi un loc în societatea unde originea şi averea se numără printre factorii de clasă determinanți. Pe lîngă acestea, Razumov resimte o ură înverşunată față de fanatismul extremiştilor, iar felul său rezervat de a fi, ascunde, în esență, disprețul şi ambiția lui, aceste calități înscriindu-l, indiscutabil, în categoria egoiştilor conradieni. Egoismul lui Razumov atinge cote maxime în special în situația cînd siguranța lui este periclitată de revoluționarul radical – Victor Haldin – care l-a asasinat pe tiranicul ministru de stat al guvernului țarist şi s-a strecurat în locuința lui pentru a-i cere ajutorul să evadeze peste hotarele țării. Razumov decide că e mai bine să-l ajute. Se străduie să fie calm, asigurîndu-se că nu este un laş. Totuşi cedează, ura îl cuprinde, încît ajunge să-l considere pe Haldin omul care i-a furat existența lui cîştigată din greu şi care avea un scop clar stabilit.

În cele din urmă, Haldin este arestat, torturat şi executat, iar viața lui Razumov ia o turnură neaşteptată. La fel ca Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă*[215], protagonistul din *Sub ochii Occidentului* este copleşit de conştiința lui morală mai mult decît s-ar fi aşteptat şi este hotărît să sufere însutit pentru aceasta mai tîrziu.

[214] Curle R. *Op. cit.*, p. 136.

[215] Despre atitudinea lui J. Conrad față de F. Dostoievski, cît şi despre paralela aminitită, s-a scris mult în studiile conradiene din spațiul investigațional de limbă engleză şi cel de limbă rusă, de aceea nu adîncim în lucrare paralela între *Crimă şi pedeapsă* şi *Sub ochii Occidentului*, referindu-ne la prozatorul rus şi la romanul acestuia şi citînd unele dintre studiile consacrate problemei respective doar în măsura în care sînt relevante subiectului investigat.

Profilul neoromantic al lui Razumov se impune nu numai datorită frămîntărilor lui interioare, dar şi din alte două considerente. Primul ține de izolarea protagonistului, societatea respingîndu-l la început, deoarece era un bastard. Anume această împrejurare l-a determinat să nu fie loial nici comunității, nici anumitor indivizi, Razumov motivîndu-şi poziția prin faptul că era al nimănui, aşa încît era predestinat să avanseze în viață cu propriile eforturi. Al doilea considerent, observă J. Berthoud, se referă la numele protagonistului, care relevă cel mai bine esența lui ca om[216], criticul remarcînd că numele de familie al personajului central din *Sub ochii Occidentului* conturează un om pentru care rațiunea este unica entitate care-i este prieten adevărat. Firea rațională şi izolarea lui Razumov acționează în defavoarea lui, iar viziunea lui asupra vieții nu-i permite să realizeze că, violînd obligațiile morale pe care le avea față de Haldin, s-a trădat, de fapt, pe sine însuşi. Cu alte cuvinte, profilul neoromantic al lui Razumov este profilul unui om ce a comis o crimă – trădarea încrederii umane – care, degradează, dar care, spre deosebire de eroii conradieni din romanele precedente, îşi ispăşeşte vina.

Căpitanul Roderick Anthony – protagonistul din *Întîmplarea* – diferă substanțial de personajele conradiene trecute în revistă pînă acum. R. Curle chiar insistă că este unul dintre cei mai simpatici bărbați din romanele lui J. Conrad[217] şi un personaj neoromantic prin excelență. Căpitanul Anthony este un tip excepțional, dar realist în acelaşi timp, este supus, dar viguros în situațiile care-l solicită. Trăsătura definitorie a Căpitanului Anthony, care-l diferențiază de celelalte personaje, este una nobilă, deşi-l duce la pierzanie – el este atît de rezonabil încît nu suportă să vadă suferința, considerînd că poate şi trebuie s-o înlăture cu orice preț. Virtuțile lui, însă, nu sînt apreciate. Căpitanul Anthony realizase în adîncul sufletului că era victima mărinimiei sale nemărginite. Descoperirea lui a fost cu atît mai amară cînd a înțeles (puține personaje conradiene ajung la o etapă asemănătoare) că idealul său era iluzoriu, iar capacitatea lui de a suferi ca alții să

[216] Berthoud J. *Op. cit.*, p. 170.
[217] Curle R. *Op. cit.*, p. 113.

nu sufere avea limite. De aceea nici nu se străduise să se salveze cînd *Ferndale* – corabia pe care o naviga – se scufundă, moartea lui reprezentînd unica modalitate de a împăca idealul său romantic cu realitatea crudă (situație, întîlnită, de altfel, şi în celelalte romane ale lui J. Conrad).

Ideea că binele nu dă necesar naştere binelui – discutată în legătură cu personalitatea Căpitanului Anthony – este reluată în romanul *Victorie*, care se axează asupra destinului lui Axel Heyst. În comparație cu Roderick Anthony, care se autodistruge prin intermediul nobleței sale, protejîndu-i pe cei pe care-i iubeşte, Heyst se nenoroceşte pe sine şi pe cei pe care îşi propune să-i ajute.

De la bun început, numele lui, care face aluzie la personajul din opera lui Villiers de L'Isle-Adam – Axël, Comte d'Auersperg, titlul deținut – baron suedez, şi calificativele care-i sînt atribuite – „tip ciudat", „Heyst cel vrăjit", „gentleman desăvîrşit", „un utopist" – îi creează o aură romantică. Filosofia detaşării şi a scepticismului, pe care o profesează, este un alt moment ce evidențiază spiritul lui romantic. Izolarea lui Heyst pe insula Samburan, al treilea factor care-l înscrie în contextul romantismului, rezultă evident din filozofia pe care o îmbrățişase. În urma celor expuse, s-ar părea că un astfel de personaj este incapabil de vreo faptă nobilă. Dimpotrivă, Heyst a realizat două acte importante de altruism, după cum prevede doctrina neoromantică: i-a împrumutat o sumă mare de bani lui Morrison şi a salvat-o pe o tînără neajutorată, Lena, de la o viață grea şi plină de abuzuri. Buna intenție a lui Heyst, însă, a adus nenorocire celor din urmă. Morrison se întoarce în Anglia unde moare din cauza unei răceli cumplite, iar Lena este ucisă de glontele destinat pentru un criminal. Explicația ne-o oferă T. Araz, care atestă că „altruismul nu-şi atinge efectul scontat în fața răului existent"[218].

Pe de altă parte, eşecul lui Heyst are puncte de tangență cu sfîrşitul tragic al lui Jim şi, de asemenea, poate fi explicat prin prisma izolării personajului. Ambii evadează într-o lume imaginară care nu interacționează cu „lumea exterioară". Toate realizările lor, afirmarea, dragostea țin de tărîmul imaginar. Ambii s-au

[218] Araz T. *Op. cit.,* p. 163.

depărtat considerabil de civilizație: Jim trăieşte într-o comunitate tribală din Patusan, iar Heyst – pe o insulă nepopulată. Conform concepției artistice a lui J. Conrad, personaje de tipul lui Jim sau Heyst n-au sorți de izbîndă, pentru că se izolează de societate, iar intențiilor şi aspirațiilor lor le lipseşte „dimensiunea publică”[219].

Solidaritatea, demnitatea umană, asumarea responsabilității în situații critice sînt concretizate în personalitatea tănărului comandant (n-are nume) – protagonistul din *Hotarul din umbră*. Tînărul comandant este unul dintre puținii eroi conradieni, care trece cu brio testul sau încercarea grea la care a fost supus. De fapt, efectul incidentului asupra destinului personajului central este sugerat chiar de titlul metaforic al lucrării, „hotarul din umbră” reprezentînd momentul culminant cînd ființa omenească trece din etapa tinereții disponibile şi nepăsătoare în aceea a maturității depline, conştientă că începe să-şi asume îndatoririle existenței cotidiente[220]. Într-adevăr, conducerea unui vas cu pînze prin locuri primejdioase s-a dovedit a fi un act temerar pentru tînărul comandant, deoarece fostul căpitan, care murise pe corabie în timpul unei călătorii anterioare, reuşise să insufle echipajului un fel de groază superstițioasă şi paralizantă. Vasul era nevoit să străbată zona Golfului Siam în anotimpul cînd lipseau curenții atmosferici. Mai mult, echipajul, cu excepția tînărului comandant şi a bucătarului Ransome, era doborît de o febră tropicală, iar lipsa chininei, pe care fostul căpitan o vînduse în mod fraudulos, a agravat la maximum situația. Deşi antrenați cum să acționeze în asemenea cazuri, provocarea lor apare, de fiecare dată, ca ceva nou, în special pentru comandanții tineri. Astfel, confruntarea protagonistului din *Hotarul din umbră* cu forțele potrivnice a devenit mai anevoioasă din cauza „prezenței iminenete a ceva supranatural”[221], tînărul comandant fiind cuprins de disperare cînd liniştea mortală a imobilizat întregul echipaj. În realitate, căpitanul se simțea mult mai vinovat decît disperat, deoarece n-a verificat el însuşi rezervele de medicamente. Dar

[219] *Ibidem,* p. 154.
[220] Pădureleanu M. *Prefață* // Conrad J. *Taifun. Hotarul din umbră*, Bucureşti: Minerva, 1992, p. XVI.
[221] Stewart J. I. M. *Op. cit.*, p. 244-245.

greşeala lui era iertabilă, aşa că nu se lăsă copleşit, ci le-a spus membrilor echipajului despre chinina care lipsea. Toți sînt solidari şi cooperează pentru a depăşi situația creată. Împreună îndeplinesc misiunea încredințată, ajungînd în port. Reuşita tînărului căpitan relevă, de fapt, revenirea lui J. Conrad la *les valeurs idéales*, scriitorul celebrînd afirmarea voinței şi curajului omului împotriva unei naturi ostile. Este şi primul personaj care atestă optimismul neoromantic al lui J. Conrad.

Romanul autobiografic *Săgeata de aur* prezintă un destin marcat de conflictul dintre pasiune şi onoare. Tipic pentru personajul conradian, pasiunea lui Monsieur George față de Doña Rita, de dragul căreia se dedică cauzei carliste şi ar renunța la prima lui dragoste – marea, este ca o boală care-l lipseşte de bunul-simț. Îl face să piardă legătura cu lumea, pustiindu-i sufletul. El pretinde că ea există doar în sufletul lui. O poate vedea clar numai după ce a plecat, iar imaginea ei îl va bîntui şi după ce relația lor a luat sfîrşit. Nu va accepta niciodată plecarea ei. Crede că ea l-a dezertat şi cu toate că nu va pierde cealaltă dragoste a vieții sale – pentru corăbii şi aventură (aspirație neoromantică) – se simte singur şi străin, exact ca după escapada în care şi-a riscat viața.

A. Gillion observă că George este o variațiune a imaginii lui Tom Lingard din *Țărmul refugiului*[222]. Desigur, circumstanțele critice în care se găsesc George şi Tom diferă, dar există între ei şi multe asemănări. La fel ca George, Lingard este devastat de pasiunea pentru o femeie – Edith Travers, îşi riscă şi-şi pierde reputația, încercînd să protejeze un grup de albi; iar la sfîrşitul aventurii în care s-a implicat, împărtăşeşte sentimentele lui George în privința statutului său de singuratic. Deosebirile persistă, totuşi, acelaşi exeget semnalînd că romanele despre viața lui Lingard (în ordine invers cronologică: *Trăsnaia lui Almayer*, *Proscrisul din Arhipelag*, *Țărmul refugiului*), precum şi *Lord Jim* ilustrează, mai înîi de toate, convingerea lui J. Conrad că omul poartă în sufletul său „sămînța autodistrugerii". Respectiv, Tom Lingard – „un urmaş al renumitului hidalg

[222] Gillion A. *Op. cit.*, p. 66.

rătăcitor pe mări" (Conrad J. *Ţărmul refugiului*, Bucureşti: Eminescu, 1979, Part III, Cap. IV, p. 106) este victima propriilor impulsuri. În toate romanele care-l prezintă, Lingard fascinează prin „aureola de individ trăind în afara legii". Odiseea salvării cu ghinion este mai puțin o povestire de aventuri, ci o relatare a problemei morale pe care o înfruntă Tom Lingard odată cu apariția iahtului domnului Travers în apele „lui". Loialitatea lui față de Radjah Hassim (un prinț malaiez exilat, care l-a salvat şi al cărui regat el încerca acum să-l restituie) şi sora lui Immada se ciocneşte cu sentimentul de datorie față de echipa albilor şi față de destinul lui Edith Travers. Bunul nume al lui Lingard însă nu poate fi reconciliat cu apărarea albilor, iar pasiunea lui complică şi mai mult sitiuația. Iluzia că el şi doamna Travers ar putea fi parteneri este fatală, ea determinîndu-l să rupă legătura cu realitatea, imobilizîndu-l complet, Lingard comportîndu-se exact ca Jim în momentul său critic. Comparînd imaginea lui Lingard cu cea a altor bărbați, constatăm că profilul neoromantic al eroului conradian a fost completat, pe lîngă trăsăturile existente şi cunoscute – onoarea, devotamentul, pasiunea, spiritul de aventură, exotismul – cu altele, cum ar fi omenia, încrederea în om şi în inocența umană etc.

Galeria de personaje masculine principale din romanele lui J. Conrad este încheiată de Peyrol – cutreietorul şi bătrînul lup de mare din *Corsarul*. Este personajul care sintetizează aspirațiile neoromantice şi afirmă optimismul scriitorului. Un om dintr-o bucată, Peyrol este un marinar francez excepțional, un aventurier, poate şi un pirat. Trăsătura lui definitorie este, însă, patriotismul, Peyrol rămînînd fidel idealurilor sale politice pînă la sfîrşitul vieții. Este evident că nu numai idealurile sale se fundamentează pe o gîndire pozitivă şi sănătoasă, ci toată ființa lui insuflă acest fapt. Pasiunea lui Peyrol pentru Arlette este un exemplu concludent. Spre deosebire de ceilalți îndrăgostiți conradieni care trec printr-un adevărat purgatoriu pînă pasiunea lor pentru o femeie se consumă, Peyrol are o atitudine echilibrată şi plină de simpatie față de femei în general, şi față de femeia care i-a atins acea coardă tainică a sufletului său de corsar. Ba mai mult, este plăcut

surprins de emoţiile care l-au copleşit. Dar pe cît este de emotiv, pe atît este şi de călit de încercările vieţii. Ca de obicei, J. Conrad nu dă detalii, lăsînd în obscuritate frămîntările interioare ale protagonistului, dar accentuează, pe de altă parte, că acest om „teribil de calm" are, un simţ al datoriei faţă de sine şi de demnitatea sa, ca bărbat. Datorită valorlor etice pe care le împărtăşea, moare, preluînd ingenios misiunea încredinţată lui Réal de a cădea în mîinile inamicului. Gestul şi curajul său a stîrnit admiraţia Amiralului Nelson. Peyrol a murit, „zîmbind viziunilor sale", sacrificîndu-şi viaţa, de bună voie, pentru fericirea lui Réal şi a Arlettei. Gestul său voluntar a constituit, în acelaşi timp, şi un mijloc de a-şi reabilita bunul său nume de francez, precum şi de a demonstra devotamentul faţă de obligaţiile sale morale.

Scrutarea personajelor masculine principale din cele 12 romane ale lui J. Conrad a permis să stabilim că indiferent dacă sînt tineri sau vîrstnici, trăiesc sau mor, izbutesc sau eşuează ş.a., toate contribuie la conturarea profilului neoromantic al eroului conradian prin promovarea valorilor general-umane, prin evidenţierea unor temperamente puternice şi pasiuni mistuitoare, prin afişarea spiritului de aventură şi a exotismului etc.

În romanele lui J. Conrad femeia nu deţine o poziţie centrală, iar în naraţiunile despre mare ea apare foarte rar. Unii critici încearcă să justifice fenomenul constatat, remarcînd că deoarece dragostea nu constituie un moment crucial în creaţiile sale, personajele feminine trec pe planul secund, în timp ce alţii propun o părere radicală, susţinînd „că scriitorul nu înţelegea femeia", de aceea nici nu s-a preocupat de ea în profunzime.

Cercetătorii sînt ferm convinşi că anume concepţia patriarhală a lui J. Conrad despre lume a determinat statutul cunoscut al femeii din creaţia sa, perspectiva dată evidenţiind particularităţi concrete ale personajelor feminine conradiene în această lumină. T. Araz distinge cel puţin patru trăsături definitorii[223]. Prima ţine nemijlocit de atitudinea faţă de femeie care „combină ideile patriarhale

[223] Araz T. *Op. cit.,* p. 97-100.

preconcepute, caracterul protector masculin şi disprețul”. A două caracteristică specifică se referă la lumea femeilor care este una separată, „prea frumoasă întru totul”, fragilă şi „departe de realitate”. A treia însuşire esențială reliefează lumea spirituală a femeii, majoritatea personajelor feminine conradiene iubind cu pasiune, fiind devotate unui bărbat, în unele cazuri, sacrificîndu-şi viața de dragul lui. A patra vizează tipurile de femei din creația scriitorului, ele fiind clasificate în funcție de „utilitatea şi serviciul pe care-l acordă bărbaților”. Printre criteriile de clasificare – influența exercitată asupra bărbaților, vîrsta şi rasa – sînt considerate mai importante în opinia lui T. Araz. Aşadar, femeia conradiană poate influența *pozitiv*, dar şi *negativ*. Pornind de la principiul vîrstei, personajele feminine se împart în *tinere* şi *mature*. Cele tinere sînt, de obicei, sentimentale, cu aşteptări romantice de la viață, dar şi tolerante, devotate. Tinerile inteligente au sorți de izbîndă, bucurîndu-se de dragoste reciprocă la un moment al vieții (Flora, Lena, Natalia Haldin), altele – mai puțin inteligente – mor după ce se răzbună (Winnie Verloc). Cele mature – soții, mame, mătuşe – nu mai sînt capabile să inspire bărbații, dar sînt afectuoase, utile. Unele sînt devotate, altele – egoiste, obsedate de o singură idee, predispuse să domine bărbații etc. Conform criteriului rasei, personajele feminine pot fi de origine *neeuropeană* şi *europeană*. Primele sînt pasionate, neiertătoare, dar capabile de devotament şi de sacrificiu. Influența acestor „tipuri de femei exotice”, însă, este covîrşitoare, ele aducîndu-l la o stare de moleşală pe bărbatul alb care le alege ca partenere (Aïssa, Jewel). Cele din urmă sînt, mai întîi de toate, un fel de refugiu pentru bărbații decepționați, care se străduie să nu le expună la pericolele „lumii din afară”. Diversitatea femeilor din categoria menționată este mai mare. Ea include următoarele tipuri: a) femei cu idealuri nobile – Natalia Haldin, Antonia Avellanos – care-şi dedică viața pentru binele comunității; b) femei care acordă sprijin idealiştilor – Doamna Schomberg, doamna Gould, Tekla; c) femei cu idealuri false – doamna Fyne, Mme de S – pe care le preocupă propria persoană şi principiile iluzorii.

Reflecțiile lui T. Araz despre viziunea patriarhală a lui J. Conrad asupra femeii sînt semnificative, în special, pentru că aduc în discuție mai multe aspecte ale aceleiaşi problematici, precum şi pentru că includ opinii recente referitoare la punctul de vedere elucidat. Pe de altă parte, caracterul unilateral, deşi obiectiv, al părerii cercetătorului nu poate fi trecut cu vederea. În comparație cu interpretările feministă, care exagerează importanța personajelor feminine conradiene, şi patriarhală, care diminuează valoarea lor, considerăm că cea neoromantică oferă o imagine echilibrată şi multilaterală a femeii. Potrivit noii direcții interpretative, existența femeii în sine, feminitatea ei, esența pasiunii pentru evoluția femeii, idealurile umaniste, a căror mesageră este, alături de partenerul ei de viață, dezvăluie natura neoromantică a personajelor feminine din romanele lui J. Conrad.

Nina Almayer (*Trăsnaia lui Almayer*) – prima în şirul protagonistelor conradiene – este învăluită într-o aură neoromantică mai mult decît alte personaje ale scriitorului. Destinul ei neobişnuit, dar adevărat, este o dovadă convingătoare. Evoluția Ninei cuprinde, de fapt, două etape distincte. Prima perioadă a vieții protagonistei este una întunecată, „sîngele ei amestecat" marcîndu-i statutul în societate, dar şi provocînd reacții ambigue atît din partea părinților ei cît şi a comunității.

A doua perioadă a vieții Ninei – cea fericită – se asociază cu pasiunea ei pentru fiul Rajahului malaiez – Dain Maroola, care i-a schimbat radical viața, dar i-a destrămat şi iluziile tatălui său – Almayer. Sentimentul care-i topea parcă întreaga ființă simboliza pentru ea „drumul libertății" (*Trăsnaia lui Almayer*, *Op. cit.*, Cap. X, p.133), pe care-l găsise după căutarea disperată, dragostea şi libertatea constituind o simbioză rară dintre două tendințe neoromantice în cazul protagonistei conradiene. Fericirea a determinat-o pe Nina să părăsească lumea albilor de dragul iubitului ei malaiez. În confruntarea cu provocarea civilizației, „chemarea naturii sălbatice" din sîngele eroinei s-a dovedit a fi decisivă. Dar nu uită de tatăl său, propunîndu-i alternativa de a se elibera de supunerea față de Lingard şi dependența de valorile europene. Almayer nu acceptă. În schimb, Nina

devine primul personaj feminin conradian care, în spiritul doctrinei neoromantice, „se eliberează pe sine (de existența dezinteresată pe care o ducea) şi oferă libertate”[224] altcuiva.

Pe lîngă libertate, pasiunea poate provoca izolarea protagonistei, după cum demonstrează destinul Aïssei din *Proscrisul din Arhipelag*. Inițial, se creează impresia că eroina îl seduce pe Willems prin „vicleşugurile sălbatice”[225] şi natura sa neîmblînzită. La fel ca Nina, se pare că Aïssa are o influență impresionantă asupra iubitului ei. Pe de altă parte, Aïssa cade pradă sentimentelor sale. Din momentul în care se îndrăgosteşte devine o „proscrisă” demnă de dispreț în ochii oamenilor albi, iar tribul ei o tratează ca pe o dezertoare. Pasiunea îi întunecă mintea, o lipseşte de viața tihnită pe care o trăise în stihia ei. Spre deosebire de Nina şi Dain, care se cunoşteau pînă în adîncul sufletului, între Aïssa şi Willems persistau incertitudini în legătură cu experiențele lor anterioare. Spre exemplu, acțiunile şi emoțiile lui Willems erau mai presus de înțelegerea Aïssei. În schimb, transformarea neaşteptată a iubitului ei dintr-un „om mare” într-un „neputincios” presupunea posibila lui pierdere, ceea ce era inacceptabil în viziunea ei. Atît ura cît şi dragostea lui îi erau incomprehensibile, toate momentele menționate pricinuindu-i, pe rînd, stări de consternare, apatie, disperare. Decizia momentană a lui Willems de a se deda uitării îl face mai mizerabil, contribuind la înstrăinarea lor definitivă.

În mod ironic, în loc să-i fie lui Willems un refugiu împotriva grijilor lumeşti, Aïssa „întruchipează pedeapsa destinului pentru toate trădările lui”[226]. Sfîrşitul tragic al pasiunii dintre cei doi (Aïssa îl împuşcă pe Willems) confirmă principiul neoromantic că un sentiment sacru cum este iubirea se bazează pe încredere, dar trădată măcar o dată de unul dintre parteneri, urmările sînt fatale.

Jewel din *Lord Jim* este mai puternică decît Aïssa, luptă pînă la ultimul moment pentru fericirea ei, dar nu o trăieşte din plin, pentru că a încălcat un

[224] Nadelhaft R. *Op.cit.*, p. 27.
[225] Curle R. *Op. cit.*, p. 157.
[226] Gillion A. *Op. cit.*, p. 121.

principiu neoromantic fundamental – nu acceptă ca iubirea să fie sacrificată de dragul onoarei, refuză să înțeleagă că cele două se completează reciproc. Viziunea protagonistei asupra vieții şi dragostei explică oarecum tenacitatea ei. Lipsa educației, cunoaşterii profunde a lucrurilor este un prim obstacol în calea înțelegerii lui Jewel; pe de altă parte, însă, nu-i dau în vileag natura ei adevărată. Ca şi în cazul Ninei, aparențele înşeală. Deşi necunoscătoare în multe privințe, Jewel nu este nici neajutorată, nici imatură. O demonstrează episodul cu moartea mamei ei. Într-un moment de suferință şi durere, atunci cînd şi-ar fi dorit să rămînă la capătîiul mamei sale, este nevoită, la rugămintea muribundei, să-i blocheze uşa soțului abuziv. Dă dovadă de maturitate, conştientizează pericolul, dar, în spiritul neoromantismului, acționează şi învață din fapta ei, deosebindu-se esențial de personajul romantic, a cărui „voință este paralizată”[227] în împrejurări excepționale.

Dragostea este al doilea motiv care a determinat-o pe Jewel să nu „capituleze” asemeni iubitului ei Jim. După ce murise maică-sa, pasiunea pentru Jim i-a umplut sufletul îndurerat, oferindu-i practic a doua şansă de a trăi. Să renunțe la acest sentiment, însemna să renunțe la viață – a altă trăsătură neoromantică a eroinei. Fermitatea sentimentelor şi acțiunilor o caracterizează pe Jewel şi în relația cu Jim. La început ea veghează cînd el este preocupat de grijile şi problemele lui pentru a percepe primejdia care-l amenință. Apoi acționează pentru siguranța lui Jim. Jewel insistă cu exasperare că şi el este dator să nu cedeze, dar nu reuşeşte să-l convingă. Nu se va împăca niciodată cu decizia lui de a o abandona.

Cu toate că se deosebesc în multe privințe, între Nina, Aïssa, Jewel există şi paralelisme: sînt de origine neeuropeană, întruchipează o diversitate nu prea mare de trăsături neoromantice (pasiunea, libertatea, onoarea, dragostea de viață, flexibilitatea în circumstanțe critice etc.) Personajele feminine care urmează sînt de origine europeană, iar gama preocupărilor neromantice este mai amplă în cazul lor.

Doña Emilia – una dintre protagonistele romanului *Nostromo* – se impune anume prin multitudinea aspirațiilor neoromantice pe care le aduce în discuție

[227] Nadelhaft R. *Op. cit.*, p. 57.

personalitatea ei. „Prima doamnă din Sulaco”, soția faimosului Charles Gould, „cea mai amabilă, cea mai distinsă femeie de sub soare” sînt doar cîteva calificative care vorbesc despre importanța doamnei Gould. Era o femeie cumsecade şi cinstită. „Îşi zicea că nu poate lua parale pentru o chestie pe care n-o putea face” (*Nostromo*, *Op. cit.*, Part. I, Cap. 6, p. 50). Existența ei în sine era o achiziție pentru Sulaco. Nu-i de mirare că doamna Gould este aceea care vindecă „inima veştejită” a doctorului Monygham, iar Nostromo decide să-i dezvăluie doar ei taina argintului ascuns. Ea este adorata tuturor, deoarece în înțelepciunea şi feminitatea ei, se ghidează de trei principii: mărinimia, demnitatea şi mila.

De fapt, toate intențiile, gîndurile Emiliei Gould sînt cristalizate cel mai bine în viziunea ei filosofică asupra vieții, o viziune neoromantică prin excelență, care inspiră încrederea în bunătate şi omenie: „... ca viața să fie plină şi bogată, trebuie să cuprindă, în fiecare clipă a prezentului, şi grija trecutului şi grija viitorului. Munca noastră cea de toate zilele trebuie înfăptuită pentru gloria celor ce s-au dus şi pentru binele celor ce vor veni” (*Nostromo, Op. cit.,* Part. III, Cap. 11, p. 423).

Un destin extraordinar ca cel al Doñei Emilia implică, cu siguranță, şi momente tragice. Ea nu este numai incapabilă să evite marea durere a vieții ei – irosirea iubirii lui Charles Gould de dragul „intereselor materiale”, dar, asemeni unei figuri fragile şi patetice, este copleşită de dubii. Ea, care i-a susținut pe toți, nu se putea ajuta pe sine, suportînd cu stoicism şi în tăcere ce i-a fost predestinat. Doar doctorul Monygham şi-a dat seama de cauza tristeții şi singurătății doamnei Gould, dar a rămas complicele ei. Durerea personală n-a frînt-o, cum deseori se întîmplă cu personajele conradiene, ci a făcut-o mai puternică, sporindu-i capacitatea de rezistență şi de compasiune.

Devotamentul este trăsătura neoromantică care o defineşte pe următoarea eroină conradiană – Winnie Verloc din *Agentul secret*. Este adevărat că devotamentul o caracterizează şi pe Doña Emilia. Prima, însă, îşi dedică viața pentru binele comunității în care trăieşte, pe cînd cea din urmă – pentru fratele său idiot. R. Curle mai precizează că, în realitate, nu este vorba de un gest nobil din

partea protagonistei, ci „de pasiunea devoratoare a dragostei ei materne pentru Stevie”[228]. Winnie s-a identificat cu mama sa, preluîndu-i conştient responsabilitățile. Copilăria amară a convins-o că altruismul în favoarea celor lipsiți de apărare era mai presus de toate în viața unui om. Este o convingere neoromantică ce o înnobilează pe doamna Verloc.

Însă abnegația protagonistei este una tragică, avînd urmări negative asupra destinului ei. Pe lîngă faptul că devenise tăcută şi rezervată, ea nu era dispusă să-şi facă griji pentru ce se petrecea în jurul ei. O interesa doar soarta lui Stevie, fără a lua în calcul că microcosmul ei şi al fratelui său nu putea exista în afara macrocosmului, că el era veriga de legătură dintre cele două lumi. Odată cu anihilarea neaşteptată şi îngrozitoare a lui Stevie existența convențională a lui Winnie se năruie, iar ea se transformă dintr-o „soție neinspirată” într-o „criminală înfricoşătoare”[229]. Nu mai avea pentru ce trăi. Era într-o stare „de parcă cerul căzuse peste ea în încleştarea nebună a unei răfuieli”. Totuşi, frenezia ultimelor ore ale protagonistei nu este numai cumplită, ci şi foarte firească, „la fel de firească ca cea a regelui Lear”[230].

Mai pasionată şi mai hotărîtă decît alte personaje feminine conradiene, Natalia Haldin din *Sub ochii Occidentului* se impune în contextul neoromantismului englez prin idealul ei politic – aspect nemaiîntîlnit pînă acum. Reprezentativă pentru doctrina examinată este şi viața onestă a protagonistei, în care nu există „viclenia, decepția, falsitatea, suspiciunea” (*Sub ochii Occidentului*, *Op. cit.,* p. 324). În opinia lui J. Berthoud, expresivitatea privirii Nataliei, care este „secretul puterii ei de seducere”[231], redă în primul rînd sensibilitatea şi caracterul ei viguros. „Ochii ei suri şi luminoşi, umbriți de genele negre”, dezvăluie „o siguranță naivă, dar profundă”, „sînt direcți şi încrezători ca acei a unui tînăr care n-a fost răsfățat de lecțiile înțelepte ale lumii”, sînt cutezători, dar nu „agresivi” (*Sub ochii*

[228] Curle R. *Op. cit.,* p. 149.
[229] Berthoud J. *Op. cit.,* p. 154.
[230] Curle R. *Op. cit.,* p. 150-151.
[231] Berthoud J. *Op. cit.,* p. 168.

Occidentului, Op. cit., p. 102). R. Nadelhaft mai observă că tipic pentru „sufletul rusesc", în special pentru domnişoara Haldin, este sinceritatea, care în „ochii Occidentului" pare îndoielnică şi de neînțeles[232].

Fiind fascinat de pesonalitatea Nataliei, naratorul – bătrînul profesor englez – se străduie s-o protejeze de implicarea activă în viața politică, însă fără succes. Ştirea că fratele ei a fost executat de autoritățile ruse pentru asasinarea unui ministru de stat, a determinat-o să se dedice cauzei revoluționare. Astfel, naratorul se vede nevoit să combată idealismul revoltei, pe de o parte, şi practica ei, pe de altă parte, deoarece în viziunea lui gîndirea cinică anticipează acțiunile cinice şi ambele sînt periculoase deopotrivă. Natalia înțelege dezaprobarea lui: „Cred că dumneavostră urîți revoluția din cauza că nu este prea onestă. Dumneavoastră apațineți unei națiuni care a încheiat o afacere cu soarta şi n-ar vrea să fie nepoliticoşi. Noi n-am încheiat nici o afacere. Niciodată nu ne-a fost oferită – atît de multă libertate pentru atîția bani grei. [...]" (*Sub ochii Occidentului*, *Op. cit.*, p. 134/157). În ciuda inocenței ei, Natalia era conştientă că instituțiile politice creau rețele de cruzime şi suferință chiar printre acei care se declarau împotriva asupririi. Cunoscînd-o destul de bine, naratorul a realizat, în cele din urmă, că Natalia „disprețuia toate formele practice ale libertății politice cunoscute lumii occidentale" (*Sub ochii Occidentului*, *Op. cit.*, p. 104). Ea vedea lucrurile în altă lumină. Crezul ei reprezintă o chemare pasionată la viață şi este afirmat cu atîta convingere încît este ales drept epigraf al romanului.

Asemeni Nataliei Haldin, care alege să trăiască după ce-şi pierduse tragic fratele, iar persoana iubită se dovedeşte a fi „trădătorul" lui, Flora de Barral din *Întîmplarea* este şi ea o învingătoare în confruntarea cu propriul destin. La prima vedere, eroina din romanul dat, ca multe alte personaje feminine neoromantice, pare „o victimă predestinată"[233], cînd, în realitate, este destul de rezistentă şi puternică la toate cîte i se întîmplă. Un exemplu elocvent este copilăria şi

[232] Nadelhaft R. *Op. cit.*, p. 103.
[233] *Ibidem.*, p. 110.

adolescența Florei care decurg sub semnul brutalității, sărăciei şi neglijării totale. Abandonată şi insultată de guvernanta ei malițioasă după falimentul tatălui său, Flora trece printr-o traumă morală profundă. Într-un moment de slăbiciune şi deznădejde, eroina chiar decide să se sinucidă, dar este salvată la momentul potrivit de un om „care este un pustnic retras din lumea crudă" (*Întîmplarea*, *Op. cit.*, p. 221). Mişcat de situația ei deplorabilă, Căpitanul Anthony îi oferă o viață nouă. Era, probabil, unicul om care o compătimea şi care înțelegea ce se petrecea cu ea într-adevăr. Căsătoria lor, însă, nu puse capăt suferințelor Florei. Dacă în copilărie şi adolescență suferința îi era provocată de cei din jurul ei, acum aceasta răbufnea din interiorul ei. Este cert că şi gelozia bătrînului de Barral şi speranțele lui i-a ținut pe Căpitanul Anthony şi tînăra lui soție departe unul de altul. Anume încercarea de a-l otrăvi pe Roderick şi sfîrşitul tragic al tatălui său i-a apropiat cel mai mult. Fericirea nu durase mult, deoarece într-o expediție ulterioară *Ferndale* naufragiase. Numai Flora se salvase. Conştientizase că viața merită trăită, iar amintirile îi vor tămădui durerea. Suferința şi pasiunea deopotrivă o ajutase să depăşească criza şi instabilitatea copilăriei, eroina confirmînd, astfel, încă un principiu neoromantic.

Fragilitatea şi tăria de caracter conturează profilul neoromantic al Lenei din *Victorie*. Deşi aparent antagoniste, caracteristicile se completează reciproc, ambele individualizînd destinul protagonistei, care este marcat de la bun început de alegerea ei de a trăi cu Axel Heyst. Motivul este destul de incredibil, dar specific personalității ei – era primul om agreabil şi tandru pe care-l întîlnise în viață. Spre deosebire de Flora, care inițial este demoralizată de vicisitudinile vieții din lipsă de experiență, Lena este mai încrezătoare, mai independentă, cu toate că acceptă în sinea ei că singurătatea este apăsătoare şi dureroasă. J. I. M. Stewart susține că modul de gîndire al eroinei sau „calitatea minții Lenei"[234] este de asemenea semnificativă, deoarece elucidează natura realității dintre cei doi. Lena era incultă, dar nu şi necunoscătoare, iar mai tîrziu, cînd le-a fost întinsă cursa de banda lui

[234] Stewart J. I. M. *Op. cit.*, p. 227.

Jones, Heyst realizase pe deplin că Lena avea o gîndire profundă, că luase în serios escapada lor pe insulă, că fericirea lor ajunse sensul vieții ei.

Nu reuşise să se cunoască după cum şi-au dorit. Lena muri, fiind împuşcată accidental de Jones. Cu toate acestea, J. I. M. Stewart observă că ea „sfîrşeşte cel mai convingător dintre toate personajele feminine conradiene”[235]. Pînă în ultima clipă a optat pentru o viață fericită alături de persoana iubită. Nu se putea resemna cu lovitura sorții. Lena preferă să moară decît să fie părăsită de Heyst, dar speră că suferind de dragul lui, că un „act de sacrificiu absolut”[236], i-ar fi unit definitiv, moartea simbolizînd, de această dată, o „victorie” asupra destinului.

Admirată şi apreciată de toți, Rita de Lastaola – protagonista din *Săgeata de aur* – era, totuşi, o solitară. Fiind o fire extrem de sensibilă, eroina nu punea mare preț pe modul ei rafinat de viață, cît pe dorința de a-şi descoperi adevărata ei individualitate şi de a clarifica cauzele singurătății care-i domina existența. O frămîntau asemenea probleme pentru că nu se simțea în largul său în societatea înaltă. Copilăria rămase în amintirea ei perioada cea mai fericită, asociindu-se cu puritatea, simplitatea şi libertatea mediului rustic. Preocuparea neoromantică cu copilăria şi importanța ei la formarea personalității apare frecvent în creația celorlalți neoromantici – R. L. Stevenson, R. Kipling – mai lar la J. Conrad, exemplul dat confirmînd observația. În al doilea rînd, protagonista nu s-ar fi simțit singură dacă n-ar fi pierdut-o pe mama sa, care ar fi îndrumat-o şi ajutat-o cu un sfat în situații dificile. Rita susținea că greşise de multe ori în viață „deoarece nu avuse posibilitatea să învețe cum să fie femeie de la alte femei”[237]. Tot singurătatea a determinat-o să ia o atitudine sceptică față de etica propriei vieți. Diferită de alte femei, ea era derutată de propria-i personalitate, de care încerca să scape fără succes.

Era foarte singură chiar şi atunci cînd era înconjurată de o mulțime de bărbați. Servitoarea Ritei îl asigurase în repetate rînduri pe Monsieur George că Madame

[235] *Ibidem,* p.227.
[236] Gillion A. *Op. cit.,* p. 129.
[237] Nadelhaft R. *Op. cit.,* p. 120.

nu avea pe nimeni, sugerîndu-i că el putea s-o facă fericită. Dar şi pasiunea lor fusese doar o vrajă. George avea tendința să transpună cu regularitate individualitatea ei într-un „stereotip artistic”[238], el preferînd iubitei lui reale rodul imaginației. Nu înțelegea că dezumanizînd-o, la fel ca Heyst pe Lena, îi făcea o mare nedreptate. Doña Rita îl părăsise pe George, în cele din urmă, sacrificînd dragostea pentru integritatea vieții lui, sacrificiul de sine şi onestitatea eroinei numărîndu-se printre trăsăturile ei neoromantice predominante.

Asemeni Ritei de Lastaola, Edith Travers din *Țărmul refugiului* a dus o existență fastuoasă fără a cunoaşte adevărul simplu al vieții, „ascuns sub straturile veacurilor” (*Țărmul refugiului*, *Op. cit.,* Part. II, Cap. VI, p. 113). De aceea, la prima ocazie, oferită de soartă, doamna Travers se lăsă pradă iluziei. Trăia nişte senzații neexplorate pînă la acel moment. Sufletul i se înflăcărase. Fusese fascinată de Lingard şi prietenii lui indigeni care trăiau într-o lume duferită de a ei. Invidia şi destinul nefericitei prințese exilate – Immada – din simplul motiv că fata îşi putea permite să fie plină de candoare, curajoasă şi nu trebuia să-şi ascundă sentimentele. Imaginația doamnei Travers fusese captivată anume de simplitatea acelei lumi noi în care fiecare era tandru, pasionat şi feroce în acelaşi timp. Lingard era stăpînul acelei lumi. Pe măsură ce visurile tinereții îi reveneau în memorie, Lingard îi apărea ca o întruchipare a unei mari pasiuni. Vigoarea şi generozitatea lui trezeau în ea impulsuri necunoscute.

Dar vraja se risipi, iar visul se transformase într-un coşmar. Ea putea să nu fie loială idealului de respectabilitate a domnului Travers, dar nu acceptă să se piardă în visarea ei la fel ca Lingard în a lui. Chiar dacă a existat un impuls momentan să cedeze în fața ispitei, doi factori o determinară pe Edith să-şi tempereze avîntul: pe de o parte, devotamentul față de soțul ei, iar, pe de altă parte, faptul că Lingard nu avea loc în schema socială din care ea făcea parte. Nu regreta, însă, cele întîmplate. Întîlnirea cu Lingard a scos în evidență calitățile ei neoromantice: curajul, onestitatea, pasiunea, spiritul de aventură, predilecția pentru opinii extreme şi

[238] *Ibidem,* p. 126.

costume exotice, simpatia pentru personaje romantice şi alte calităţi reprimate de căsătoria cu domnul Travers.

Arlette – eroina din ultimul roman al lui J. Conrad, *Corsarul*, are un destin mai fericit decît al doamnei Travers, şi readuce în discuţie preocuparea neoromantică pentru pasiune şi importanţa ei la devenirea unei personalităţi integre. Din start, copilăria ei tragică nu prevestea nimic bun. Mama şi tatăl ei căzuseră victime ale masacrelor din Toulon, după evacuarea oraşului. Arlette fusese martorul ocular al acestor evenimente tragice. Scăpase ca prin urechile acului, dar îşi dorea să fi murit. Pasiunea pentru locotenentul Réal o întoarse la viaţă. Dacă înainte era liniştită, echilibrată, acum însufleţirea ei făcea să pălească totul în jur. Sentimentul era reciproc, cu toate că Réal, o fire excentrică, suferise cumplit, era pe punctul de a se sinucide pînă recunoscuse că iubea.

Destul de neobişnuit, pasiunea avuse rolul de scut protector în viaţa celor doi, făcîndu-i, ca, în cele din urmă, să fie împreună. În romanele lui J. Conrad acesta este al doilea cuplu, după Nina şi Dain, predestinat să fie fericit. Nota de dramatism nu lipseşte, ca de obicei, nici în cazul lor. Peyrol, care preia locul lui Réal în misiunea fatală, trebuia sacrificat pe „altarul dragostei şi cavalerismului romantic”[239].

Examinînd principalele personaje feminine conradiene – fiice, surori, mame, iubite, unele din Vest, altele din Est, unele de pe treapta cea mai înaltă, altele de pe treapta de jos a ierarhiei sociale – am constatat că prin idealurile şi principiile lor de viaţă, prin bogata lor lume spirituală, prin personalităţile lor, prin destinele lor singulare sînt la fel de valoroase pentru doctrina neoromantică precum şi personajele masculine.

În timp ce personajele feminine sînt depăşite numeric de cele masculine, indigenul este o apariţie cu totul rară în romanele lui J. Conrad. Cu exactitate, personajul dat apare în romanele timpurii ale scriitorului – *Trăsnaia lui Almayer*, *Proscrisul din Arhipelag*, *Lord Jim*, *Ţărmul refugiului* – cîteva nuvele – *Karain*,

[239] Gillion A. *Op. cit.*, p. 75.

Un avanpost al progresului, *Laguna*, *Inima întunericului*, *Taifun*, *Negrul de pe „Narcis”* şi episodic în *Victorie* – lucrări despre mare şi ţinuturi îndepărtate: insulele Arhipelagului Malaiez, Indiile de Vest, Africa etc. Axîndu-se în operele menţionate pe imaginea băştinaşului şi a stihiei acestuia – luxurianta natură tropicală – J. Conrad aduce în literatura engleză o doză considerabilă de exotism alături de alţi scriitori ai timpului. De multe ori, comparat cu R. Kipling, a fost considerat de unii critici „un Kipling al Mărilor Sudului”[240]. Totuşi, deosebirile dintre cei doi sînt mult mai pregnante decît asemănările. R. Kipling exalta „misiunea civilizatoare” a Imperiului Britanic şi medita despre „povara omului alb” („White man’s burden”). J. Conrad îşi concentra atenţia asupra efectelor dezagregatoare şi distructive ale imperialismului. Dar exotismul conradian, asemeni celui al contemporanului său, este, în fond, de factură neoromantică, deoarece reînvie la cumpăna secolelor XIX-XX interesul pentru popoare necunoscute, neatinse de progresul ştiinţific, pentru credinţele şi superstiţiile lor, pentru tradiţiile lor, pentru viziunea lor asupra lumii. Respectiv, imaginea neoromantică a indigenului este una complexă, care nu este privată de emoţii şi nici de sentimente copleşitoare, de spiritul aventurii, de abilitatea de a fi ferm în circumstanţe excepţionale, de a rămîne fidel legilor seculare ş.a.

Majoritatea băştinaşilor care au roluri principale în romanele sau nuvelele conradiene sînt malaiezieni. Comparativ, alte naţiuni şi etnii – arabi, indieni, chinezi, negri – sînt în minoritate. R. Curle consideră că primii l-au fascinat pe scriitor prin natura lor aprigă şi războinică, cu toate că şi cei din urmă posedă calităţi apreciabile[241]. Printre malaiezienii reprezentativi se numără Dain Maroola (*Trăsnaia lui Almayer*), Babalatchi (*Trăsnaia lui Almayer* şi *Proscrisul din Arhipelag*), Doramin şi Dain Waris (*Lord Jim*), Hassim (*Ţărmul refugiului*), Karain (*Karain*), Arsat (*Laguna*). Este semnificativ că la descrierea lor J. Conrad nu şi-a propus nici să dezumanizeze, nici să europenizeze modul de gîndire

[240] Kettle A. *Op. cit.*, p. 63.
[241] Curle R. *Op. cit.*, p. 121.

oriental. Ca toate personajele conradiene, băştinaşii malaiezieni sînt încercaţi de dragoste şi ură, de fericire şi suferinţă, de succese şi insuccese. Oricum, ei încă trăiesc în amurgul ideilor preconcepute. Orizonturile lor par să fie legate de lucruri care în accepţiunea omului alb ţin exclusiv de emoţii. Iar universul spiritual al indigenilor, nedesluşit albilor, ar putea provoca animozităţi grave, din cauza unor excese emotive, în celălalt univers, în care ei conviețuiesc cu omul alb. Conştientizînd că anume gîndirea este esenţa caracterului băştinaşilor, J. Conrad s-a străduit să-l redea cît mai credibil, cu o perspicacitate şi o sinceritate ireproşabilă. Spre exemplu, Abdulla din *Trăsnaia lui Almayer* se impune datorită politeţii şi ingeniozităţii lui arabe, iar Dain Waris, Doramin, Hassim – aristocraţii malaiezi – datorită demnităţii şi nobleţei lor. A. Kettle subliniază că unele portrete ale indigenilor sînt idealizate, scriitorul atribuindu-le particularităţi specifice romantismului, dar, mai cu seamă, naţionalismului polonez[242]. R. Curle, însă, este de părere că J. Conrad a reflectat cu veridicitate melancolia şi resemnarea disperată a inimii sălbatice, spiritul fatalist al sălbăticiei şi liniştea mută a pădurilor care şi-au găsit ecou în viaţa triburilor de aborigeni.

Analizînd ipostazele omului în romanul conradian, am realizat următoarele:

- conflictul neoromantic ţine de discrepanţa dintre lumea spirituală a personajului şi realitatea în care trăieşte, prima fiind desăvîrşită, a doua – imperfectă;
- politic, social sau personal, idealul neoromantic se referă la o cauză nobilă;
- destinul personajului neoromantic este marcat de o mare pasiune sau de un ideal;
- locurile exotice oferă personajului neoromantic posibilitatea de a evada într-o lume care nu şi-a risipit din candoarea primară, o lume opusă civilizaţiei dezlănţuite.

Strîns legată de problema individualismului conradian este viziunea autorului asupra naturii. Descrierile ei, îndeosebi ale pădurilor tropicale din *Trăsnaia lui*

[242] Kettle A. *Op. cit.*, p. 65.

Almayer, *Proscrisul din Arhipelag*, *Inima întunericului*, *Lord Jim*, *Victorie*, *Ţărmul refugiului* sînt „aproape perfecte”[243], „de-o frumusețe devastatoare”[244].

Conform doctrinei elucidate, natura nu mai constituie un simplu decor, ci reflectă neliniştea personajelor, singurătatea inevitabilă şi dilema lor morală, creînd o atmosferă impregnată de melancolie, revoltă, tragism. T. Araz chiar susține că în romanul lui J. Conrad natura este dominată de misterioasele „forțe ale întunericului”[245], iar în opinia lui A. Gillion – de elemente malefice, „distructive”[246]. Potrivit exegeților, natura nu este numai ostilă şi amenințătoare, dar pare să conspire împotriva omului. Într-un sens, natura zădărniceşte aspirațiile omului, impunîndu-i „condiții de fer” pe care el trebuie să le accepte. Dintre caracteristicile enumerate, marea majoritate vizează *jungla*. J. I. M. Stewart semnalează că scriitorul n-a folosit frecvent cuvîntul „junglă”, din cauza că se asociază, înainte de toate, cu India[247], deşi termenul preferat de J. Conrad – „pădure” – indică tocmai ce în imaginația europeană este perceput prin „junglă”: un loc sinistru, nemilos, care-l „dezolează pe omul alb”[248]. După cum remarcă A. Gillion, jungla simbolizează instinctele sălbatice din om. Astfel, în situația cînd într-o comunitate civilizată omului alb îi este frică de scandaluri, crime, atunci în sălbăticie, el se confruntă cu degradarea sa fizică şi morală. Lipsit de rafinamentul civilizației, omul este lăsat să se descurce singur în junglă. Poate conta doar pe tăria sa de caracter. Dar dacă rezistența lui este subminată de influența distrugătoare a junglei, omul alb este pierdut. În *Trasnaia lui Almayer*, *Proscrisul din Arhipelag*, *Inima întunericului* şi *Lord Jim* întîlnim personaje care n-au făcut față provocării sălbăticiei, natura condiționînd eşecul lor.

Prin urmare, în romanul lui J. Conrad natura este unul dintre factorii principali care conturează destinele umane şi anticipează evenimentele cruciale din viața lor,

[243] Stauffer R. M. *Op. cit.*, p. 61.
[244] Curle R. *Op. cit.*, p. 71.
[245] Araz T. *Op. cit.*, p. 19.
[246] Gillion A. *Op. cit.*, p. 87.
[247] Steward J. I. M. *Op. cit.,* p. 46.
[248] Gillion A. *Op. cit.*, p. 104.

funcţia naturii, neoromantică în fond, rezumîndu-se la exercitarea unei influenţe duble – directe (realiste) şi indirecte (romantice) – asupra individului. De asemenea, cu toate că nu acceptă în sinea lui, personajul conradian se regăseşte anume în natură, munţii, rîurile, marea, luna, soarele dezvăluindu-i atît lui, cît şi celorlalţi adevărata lor valoare, în timp ce încercarea la care-l supune natura contribuie la descoperirea unor trăsături de caracter pe care el nici nu le bănuieşte. Pe lîngă acestea, natura rămîne o componentă indispensabilă din arhitectonica romanului conradian, împletindu-se armonios cu firul povestirii, „cu fiecare întîmplare a fabulei, cu fiecare gînd şi faptă a personajelor”[249].

Pasajele impresionante despre natură sînt destul de numeroase în proza scriitorului. În *Trăsnaia lui Almayer*, pustietatea şi ambianţa deprimantă ale aşezămîntului din tropice au stmulat incompetenţa, nehotărîrea, disperarea protagonistului, provocînd, în cele din urmă, sfîrşitul lui tragic, iar în *Inima întunericului*, practic, fiecare paragraf aminteşte că lumina orbitoare a soarelui african, întunericul impenetrabil al junglei, vraja misterioasă a naturii pun, mai întîi, în pericol pămîntul, iar apoi, atrag oamenii „la sînul nemilos al sălbăticiei, trezindu-le brutale instincte şi sugerîndu-le satisfacerea unor patimi monstruoase” (*Inima întunericului*, *Op. cit.,* III, p. 474). La fel acţionează natura în *Lord Jim*, care, prin referinţe simbolice, proiectează atît melancolia şi dorinţa arzătoare a personajului principal, cît şi ameninţarea care planează asupra vasului ce-şi „vedea neclintit de cale, negru, încins în acea imensitate luminoasă, pîrjolit parcă de flăcările pîlpîinde ale unui cer nemilos” pe o mare liniştită, „fără o undă, fără o încreţitură, vîscoasă, stătută, moartă” (*Lord Jim*, *Op. cit.,* Cap. II, p. 36-37), toate prevestind fapta ruşinoasă a lui Jim. *Nostromo* oferă o perspectivă diferită asupra naturii. De data aceasta accentul nu cade pe influenţa ei fatidică, ci pe efectul ei cumulativ. Pe de o parte, natura controlează soarta protagoniştilor, iar pe de altă parte, contribuie considerabil la crearea panoramei complexe, pentru care romanul a fost aclamat de nenumărate ori.

[249] Stauffer R. M. *Op. cit.,* p. 62.

În schimb, tragedia sumbră din *Agentul secret* are loc sub cerul cenuşiu, în mizeria străzilor londoneze, unde ceața, ploaia şi noroiul înlătură orice lucru frumos din anturajul pe care-l creează. R.M. Stauffer consideră că anume starea vremii joacă un rol decisiv în destinul eroinei, argumentînd că dacă vaporul n-ar fi fost gol din cauza perioadei anului şi timpului urît, Winnie Verloc ar fi întîlnit un pasager, ar fi discutat sau i s-ar fi confesat şi soarta i-ar fi fost mai puțin tragică[250]. În *Sub ochii Occidentului*, alt fenomen al naturii – *ninsoarea* – pe lîngă faptul că este complicele lui Razumov în acțiunile sale şi-i relevă, cu precizie, caracterul, mai scoate în evidență esența spiritului rusesc, aşa cum credea naratorul. *Săgeata de aur* contrastează izbitor cu romanele precedente, deoarece conține numai trei descrieri succinte ale naturii. Cu toate acestea, ele denotă vădit că starea vremii este simbolică şi aici. Aventurosul an din viața lui Monseur George începe şi sfîrşeşte cu rafalele reci ale mistralului, care-l lasă tremurînd şi nefiricit.

În *Țărmul refugiului*, scriitorul revine la imaginea naturii tropicale care modelează destinele personajelor principale, după bunul ei plac. Una din victimele ei este Edith Travers, care, momentan, trăieşte pasiunea vieții în mediul exotic, iar, ulterior, vraja şi fascinația naturii se risipeşte, debusolînd-o pe eroină.

Aspectele naturii asupra cărora s-a axat scriitorul sînt, indiscutabil, diverse, dar nu este mai puțin adevărat că în varietatea şi multitudinea lor – *marea* – iese în prim-plan. Mai mult, în aria literaturii dedicate peisajului marin, J. Conrad este considerat, probabil, ultima verigă importantă din acel lanț de poeți şi prozatori, care de la Homer pînă în secolul al XX-lea, leagă între ei creatori atît de diferiți precum D. Defoe (1660-1731), S. T. Coleridge (1772-1731), H. Melville (1819-91), V. Hugo (1802-85), P. Loti (1850-1923), R. L. Stevenson sau R. Kipling. De asemenea, „englezii recunosc", constată D. Protopopescu în studiul dedicat operei scriitorului, „că polonezul [J. Conrad] le-a descoperit Marea"[251].

[250] *Ibidem,* p. 64.
[251] Protopopescu D. *Op. cit.*, p. 128.

Ce l-a determinat pe J. Conrad să elogieze marea în scrierile sale aflăm din *Oglinda mării* (1906) şi *O mărturie personală* (1912), care constituie un preludiu la povestirile şi romanele despre mare ale autorului. Prima este „un fel de poem în proză despre mare”[252]. Denumirea aleasă denotă deopotrivă scopul propus – de a surprinde misterul mării şi nu numai, L. Constantinescu observînd că „oglinda mării” ar putea indica „intenția autorului de a menține aproape de mare oglinda prozei sale”, dar şi de a accentua „că marea este o oglindă a universului”, relația omului cu marea evoluînd „într-o metaforă a condiției umane în general”[253]. Prin această prismă de idei se explică şi schema complexă a *Oglinzii mării*, care prezintă marea în toate ipostazele posibile, semnificația ei istorico-mistică, influența ei asupra destinelor marinarilor, amintiri despre mări cunoscute şi necunoscute, episoade despre ancorări şi călătorii în țări îndepărtate, despre aventurile lui J. Conrad la bordul navei *Tremolino* în Marea Mediterană, despre Nelson ş.a., principiul fidelității şi dragostea, fără de care scriitorul nu-şi concepea viața, însufleținд momentele discutate pe parcursul lucrării.

A doua autobiografie – *O mărturie personală* – oferă o viziune asupra mării din pespectiva maturității. În consecință, atmosfera creată este impregnată de amintiri şi reflecții melancolice, cu toate că lucrarea nu abundă în fapte reale ca *Oglinda mării*. *O mărturie personală* este remarcabilă pentru că elucidează esența mării în viața şi creația literară a lui J. Conrad şi, mai ales, pentru că lansează ideea că anume contactul scriitorului cu marea a consolidat crezul său în om.

În acelaşi timp, *Oglinda mării* şi *O mărturie personală* ilustrează vădit că, spre deosebire de unii dintre contemporanii sau predecesorii săi, pentru J. Conrad marea n-a însemnat numai o metaforă ambiguă sau un refugiu în imaginar, ci şi o şcoală a vieții. Tot marea i-a insuflat că poate fi un izvor nesecat de energie, o sursă de inspirație şi eroism, dar şi un simbol al fragilității existenței terestre, o întruchipare teribilă a forțelor distructive. De aceea, scriitorul iubea şi,

[252] Curle R. *Op. cit.*, p. 19.
[253] Constantinescu L. *Explorations in the Ironic Dimensions of the 20th Century British Short Fiction: Conrad, Joyce and Fowles*, Iaşi: „Al. I. Cuza” University, 1997, p. 50-51.

concomitent, detesta marea. Cu alte cuvinte, în accepțiunea conradiană, marea este, la propriu şi la figurat, ceea ce a fost întotdeauna – mediul în care corabia a navigat. A te aventura să pătrunzi în elementul ei înseamnă să renunți la siguranță pentru ceva necunoscut şi neîmblînzit. De aici şi funcția pe care şi-o adjudecă marea în creația lui J. Conrad – de a pune la încercare voința, priceperea, lealitatea şi spiritul de echipă – calități morale ale protagoniştilor, care aleg s-o înfrunte. Confruntarea este, desigur, dură, deoarece forțele sînt inegale. Marea domină în orice privință. Totuşi, scriitorul nu se preocupă de imaginea mării de dragul ei, ci pentru semnificația pe care i-o dă omului în lupta cu elementele naturii, asociindu-se în imaginația lui J. Conrad cu o povară ce trebuie dusă precum viața, cu o călătorie interioară pe care eroii lui o cunosc inevitabil.

Proscrisul din Arhipelag, *Lord Jim*, *Întîmplarea*, *Victorie*, *Hotarul din umbră*, *Săgeata de aur*, *Țărmul refugiului*, *Corsarul* se numără printre romanele care evidențiază momentele singulare ale mării şi conturează aspectele ei diferite în opera scriitorului. Cercetînd reprezentarea multilaterală a fenomenului discutat în aceste şi alte scrieri conradiene de inspirație marină, J. Peck a constatat că panorama oferită este rezultatul valorificării „*structurii standard* a povestirii despre mare”[254]. Formula aplicată este semnificativă pentru că facilitează interpretarea mării din perspectivă neoromantică atît formal – prin succesiunea evenimentelor specifice tipului dat de narațiune (de cele mai multe ori, un marinar porneşte în călătorie; pe parcursul călătoriei el este supus unui test de către mare, de tovarăşi sau de cei întîlniți pe celălalt mal; în urma experienței trăite el eşuează sau iese învingător), cît şi tematic – prin problematica propusă – importanța afirmării solidarității, complexitatea naturii umane, posibilitățile omului pe marea dezlănțuită etc. Deşi, uneori, intervine cu anumite modificări, scriitorul nu renunță la componentele, care, în viziunea sa, caracterizează fundamental relația om – mare: corabia, echipajul (căpitanul, marinarii). Spre deosebire de scriitorii care au

[254] Peck J. *Maritime Fiction: Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917*, Gordonsville: Palgrave Macmillan, 2001, p. 165.

recurs la structura standard a povestirii despre mare, autorul şi-a îndreptat interesul spre aspecte relativ noi pentru acest gen literar – marea ca „challenger al calităților morale ale omului”[255], deziderat neoromantic specific concepției estetice conradiene, şi marea ca factor ce condiționează *solidaritatea* şi *fidelitatea* umană, principii caracteristice neoromantismului în general. Se cuvine să precizăm că cele din urmă principii, cu toate că predomină în proza marină, stau la baza întregii opere a lui J. Conrad.

Problematica marină înregistrează, aşadar, semnificative mutații de accente în romanele conradiene, scriitorul realizînd de pe platforma gîndirii neoromantice o imagine originală a mării, dar care a atras după sine nenumărate încercări de etichetare a creatorului ei drept „autor exotic”, „romancier al mării”, „romancier al marinarilor”. J. Conrad s-a arătat nemulțumit de o asemenea catalogare, ajungîndu-se chiar la o polemică între autor şi critici ce a durat ceva timp, însă care, pînă la urmă, a înlăturat difinitiv incertitudinile legate de această temă.

Recursul la ironie este o altă mărturie a apartenenței lui J. Conrad la doctrina neoromantică. În genere, ironia pare a fi un atribut sau o trăsătură specifice ale poeticii neoromantismului, dar, din păcate, nu am întîlnit considerații teoretice despre conceptul de ironie neoromantică, iar referințele episodice sînt nesemnificative. De aceea, ne-am propus să pornim de la particular la general, să definim ironia în baza romanelor lui J. Conrad. Un prim pas la realizarea vectorului ales a fost operarea cu un termen adecvat situației. Luînd în considerație tipologia bogată a ironiei, afinitățile şi deosebirile dintre ironia romantică şi cea care apare la J. Conrad, metamorfozele la care a fost supusă ironia romantică, am considerat că este oportun să renunțăm la termenul *ironie*, prea generalizator şi să apelăm la termenul *ironie neoromantică*, nu cu scopul de a introduce în circulație un concept nou, ci pentru a preciza care sînt caracteristice definitorii ale ironiei conradiene. Dacă acceptăm că s-a scris despre paralela romantism – neoromantism, ni s-a părut firesc să se discute, prin analogie, şi despre ironia romantică – ironia neoromantică,

[255] Vlad Al. *Postfață* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 351.

care, pentru moment, serveşte drept ipoteză de lucru. În acelaşi timp, este riscant să extindem generalizările asupra altor autori sau genuri literare (liric, dramatic), de vreme ce ironia diferă de la caz la caz şi de la un gen la altul. Drept urmare, am decis să elucidăm numai particularităţile şi paralelismele între ironia romantică şi ironia neoromantică a lui J. Conrad.

Specificul ironiei neoromantice ca variantă distinctă a ironiei este determinat în mare măsură de influenţa doctrinelor filosofice de la cumpăna secolelor XIX-XX şi de sensibilitatea autorului, în romanul conradian prevalînd cea din urmă constantă. Probabil că din această cauză s-a şi creat iluzia eronată că ironia neoromantică, conformîndu-se cerinţelor timpului, se distanţează semnificativ de ironia romantică. Lectura lucrărilor lui J. Conrad demonstrează contrariul, oferind exemple convingătoare că ironia neoromantică preia din procedeele ironiei romantice, completîndu-le cu altele noi. Printre acestea se impun următoarele:

- pentru romantici, ironia este o concepţie filosofică care reflectă libertatea neîngrădită „a spiritului de a construi şi de a nimici universuri”[256]; pentru neoromantici, ea este, de asemenea, o „metodă artistică”, utilizată atît la „descrierea unei imagini, cît şi la crearea atmosferei”[257];

- ironia romantică este „o stare de contemplaţie superioară, de la înălţimea căreia conflictele omeneşti transfigurate artistic poartă în ele germenul unei deşertăciuni”[258]; ironia neoromantică devine un mijloc de atenţionare că omul nici nu conştientizează obscuritatea şi zădărnicia vieţii[259];

- romanticii văd în ironie „un joc fascinant al spiritului” [260], neoromanticii – o posibilitate de combatere a „fanatismului şi a ideilor fixe”[261];

- ironia romantică „presupune o extremă detaşare” a scriitorului „de obiectul creaţiei sale”. Trebuie de precizat că nu este „vorba de un spectacol real, […] ci de

[256] Călin V. *Op. cit.*, p. 213.
[257] Curle R. *Op. cit.*, p. 162.
[258] Călin V. *Op. cit.*, p. 216.
[259] Curle R. *Op. cit.*, p. 168.
[260] Călin V. *Op. cit.*, p. 209.
[261] Curle R. *Op. cit.*, p. 174-175.

un spectacol de vis şi de un refugiu în rolul jucat”[262]; ironia neoromantică la fel „creează o distanță estetică între autor şi spectacolul pe care-l contemplează”[263], dar spectacolul este unul real, unul pe care l-ar oferi viața şi împrejurările ei obiective, iar nevoia refugiului într-un tărîm imaginar practic dispare;

- ironia romantică „desființează linia de demarcație între viață şi vis, […] pendulează între glumă şi gravitate”[264]; ironia neoromantică accentuează granița între realitate şi iluzie, oscilează între real şi ireal, între obiectiv şi subiectiv;

- ironia romantică este expresia necesității „de noi mituri”[265], ironia neoromantică – de adevăruri şi valori general umane.

S-a mai constatat că ironia neoromantică a lui J. Conrad are un caracter dinamic, R. Curle observînd că „sarcasmul” din creațiile timpurii ale scriitorului cedează poziția „spiritului sardonic” în cele de maturitate[266]. Nu mai puțin important este, în opinia lui R. Curle, că ironia neoromantică conradiană se fundamentează pe tradiția slavă şi franceză. Influența slavă imprimă ironiei lui J. Conrad o puternică tentă tragică, subliniind interesul autorului pentru principiul realist într-o operă de artă. Influența franceză este resimțită în „perceperea clară a motivului”, care presupune că ironia conradiană nu face uz de „fraze bombastice”[267].

Un subiect incitant îl reprezintă şi *formele* ironiei neoromantice a lui J. Conrad. R. Curle face distincție între *ironia contrastului / ironia contrastului simbolic* (irony of contrast / irony of symbolic contrast)[268] şi *ironia compasiunii / ironia punctului culminant* (irony of pity / irony of climax)[269]. Primul tip, întîlnit în toate romanele, proiectează contrastul dintre personaje, care rezultă din antagonismele ascunse ale personalității lor şi acționează ca o soluție dramatică în

[262] Călin V. *Op. cit.*, p. 210-211.
[263] Stewart J. I. M. *Op. cit.*, p. 177.
[264] Călin V. *Op. cit.*, p. 214-216.
[265] *Ibidem*, p. 210.
[266] Curle R. *Op. cit.*, p. 165.
[267] *Ibidem*, p. 177.
[268] *Ibidem*, p. 161.
[269] *Ibidem*, p. 169.

momentele de cumpănă din viața lor. Al doilea tip intensifică dramatismul punctului culminant în romanele lui J. Conrad şi atestă cît de importantă este în viziunea autorului omniprezenta idee a destinului tragic. În *The McGraw-Hill Guide to English Literature* („Ghidul McGraw-Hill al literaturii engleze", 1985) este menționată o singură formă a ironiei conradiene – *ironia dramatică*[270] – atribuită situațiilor în care faptele personajelor duc la rezultate total opuse celor intenționate, în care forțele universului par să conspire implacabil împotriva personajelor exact cum ele conspiră unul împotriva celuilalt. Sursele critice mai fac referință la *ironia impersonală*, *ironia melancolică*, *ironia epică*, *ironia patetică*.

Mecanismul de funcționare şi efectul care-l are asupra cititorului întregeşte registrul ironiei la J. Conrad. J. I. M. Stewart opinează, în acest sens, că ironia conradiană acționează asemeni poemului eroi-comic[271]. Josnicia faptelor trăite este o evidență, pe cînd semnificația lor morală este aparent disimulată de un limbaj sau de imagini şi aluzii care se bazează pe asociații incompatibile.

Romanul nu este unica specie literară unde apare ironia conradiană, ea fiind valorificată în întreaga operă a scriitorului, însă dat fiind că aici ne-am axat pe genul romanesc, vom justifica în baza cîtorva romane cît de larg este spectrul ironiei lui J. Conrad. În *Proscrisul din Arhipelag*, spre exemplu, prezintă interes corelația *umor - ironie*. Dacă la scriitori englezi ca Ch. Dickens sau G. K. Chesterton umorul este pătruns de resemnare ironică şi de revoltă, la J. Conrad încetează să mai fie un paravan al trăirilor contradictorii, combinîndu-se cu ironia pentru a crea o notă de melancolie sau de amărăciune. Discrepanța ține nemijlocit de „realismul ironic"[272] al umorului conradian. În schimb, sfîrşitul tragic al personajelor principale din roman – Almayer, Willems, Aïssa – ne permite să distingem o formă a ironiei care predomină şi alternează cu umorul ironic – *ironia deziluziei şi a speranței spulberate* (irony of disillusionment and of vanished

[270] *The McGraw-Hill Guide to English Literature. William Blake to D. H. Lawrence*, Vol. 2, New York: McGraw-Hill Book Company, 1985, p. 409.
[271] Stewart J. I. M. *Op. cit.*, p. 176.
[272] *Ibidem*, p. 170.

hope)[273] – o „ramură" a ironiei compasiunii. Ironia contrastului este exemplificată pe larg în *Lord Jim*. Unul dintre numeroasele cazuri care oglindeşte varietatea menționată este contrastul dintre Jim şi căpitanul Brierly: la procesul lui Jim, Brierly se impune ca o persoană autoritară, profund plictisită de slăbiciunile umane, gestul lui Jim numărîndu-se printre ele, sinucigîndu-se, însă, cîteva săptămîni mai tîrziu. De această dată, ironia contrastului atestă caracterul imprevizibil al naturii şi, respectiv, al destinului uman. Melancolia şi ridicularizarea formează nucleul atitudinii ironice din *Nostromo*. Aici, efectul cumulativ al ironiei derivă din fiecare rînd, ea intersectînd şi marcînd viețile celor implicați în roman: a Goulzilor, despărțiți pentru totdeauna de puterea „intereselor materiale"; a lui Nostromo, care a murit fără să destăinuie cuiva cele două secrete ale sale; a lui Decoud şi a doctorului Monygham, care anunță prin convorbirile lor caustice superficialitatea şi declinul civilizației sud-americane; a lui Señor Hirsch, care se aruncă în brațele morții – lucrul ce l-a îngrozit mereu etc. Ironia atinge cote maxime în *Agentul secret*, apreciat unanim ca cel mai ironic roman al scriitorului. În esență, ironia din *Agentul secret* nu este nici crudă, nici scrutătoare, ci „o satiră fără ac şi batjocură"[274]. Cît priveşte tipul ironiei, deşi conține caracteristici ale ironiei contrastului, ironiei punctului culminant şi ale ironiei dramatice, R. Curle susține în studiul citat că este o ironie impersonală pe motiv că autorul romanului îşi atribuie ipostaza de simplu spectator, lăsîndu-şi protagoniştii să lupte singuri cu soarta, în bătălia binelui şi a răului. Însă oricare ar fi acțiunile lor – altruismul mamei lui Winnie, trădarea anarhiştilor, omorul domnului Verloc – nimeni nu este absolvit de experiența răsturnărilor ironice. În consecință, personajele din *Agentul secret* nu se înțeleg, interpretează greşit vorbele şi faptele celuilalt, ajungîndu-se de multe ori, la deznodăminte tragice, ironiei revenindu-i funcția de amplificare a tensiunii dintre lumea lor interioară şi cea exterioară. Preferința lui J. Conrad pentru ironia contrastului este evidentă şi în *Sub ochii Occidentului*. Cazul

[273] *Ibidem*, p. 175.
[274] *Ibidem*, p. 162.

consilierului Mikulin de la poliția secretă, care dă dovadă de o rezervă de putere şi influență înfricoşătoare atunci cînd îl supune pe Razumov unui interogatoriu contradictoriu, dar degradează şi devine suspect la rîndul său, cîțiva ani după aceea, este un exemplu elocvent. Cercul conspiratorilor ruşi de la Geneva, din acelaşi roman, este de asemenea descris într-o lumină ironică. Spiritul sardonic al autorului nu cruță pretențiile care deseori se ascund în spatele cauzelor nobile, iar naivitatea entuziaştilor devine o sursă de amuzament cinic. În *Întîmplarea*, ironia sorții sau întîmplarea stă la baza straniei cronici despre pasiunea şi nenorocirea cuplului Anthony – de Barral, scepticismul naratorului Marlow, care exprimă filosofia melancolică a lui J. Conrad în mai multe lucrări, consolidînd vizibil perspectiva ironică a romanului.

Recapitulînd, conchidem că ironia neoromantică conradiană oscilează între sarcasm şi umor ironic, între bunăvoință şi malițiozitate, fundamentîndu-se pe melancolia deziluziei şi nu pe viziunea sceptică asupra existenței. Unicitatea şi specificul ironiei lui J. Conrad se datorează originilor nordice ale autorului, în special melancoliei poloneze, de aceea nu are puncte de tangență cu tipuri cunoscute de ironie, cum ar fi ironia lui Voltaire sau a lui J. Austen, caracteristice spațiului latin şi anglo-saxon. Trebuie să admitem, totuşi, că melancolia ironică apare atît la J. Conrad, cît şi la J. Galsworthy sau I. Turgheniev, pe cînd ironia celor din urmă este un fel de scut pentru propria lor sensibilitate, iar ironia conradiană nu este afectată de „egoismul artistic", ea fiind cauzată de melancolia lui. Melancolia, deziluzia, pesimismul, singularitatea se numără printre trăsăturile romantice clasice, însă, reactualizate într-o conjunctură nouă, ele devin elementele constituente ale ironiei neoromantice.

La sfîrşitul examinării tendințelor neoromantice din romanul lui J. Conrad, cea mai mare parte a semnelor de întrebare referitoare la aportul neoromanticilor englezi la evoluția doctrinei, la conturarea trăsăturilor distinctive ale neoromantismului englez în comparație cu cel american şi european, la importanța

neoromantismului în istoria literaturii universale, în general, dispare treptat, multe lucruri clarificîndu-se simțitor.

Astfel, realizăm că meritul doctrinei neoromantice engleze constă în faptul că delimitează pe plan istoric şi literar opera unor scriitori ca R.L. Stevenson, Sir A.C. Doyle, R. Kipling, J. Conrad, G. K. Chesterton, Sir H. R. Haggard, W. E. Henley, G. A. Henty, A. Hope, G. du Maurier, B. Stoker, care oarecum diferiți, s-au afirmat în contextul ei. Paralelismele existente în lucrările autorilor menționați – aventura, exotismul, umanismul, poetizarea imperialismului, afişarea principiilor adevărului, binelui, dreptății, solidarității, fraternității, manifestarea interesului pentru mitic, gotic, ocult, protestul împotriva stării de spirit de la cumpăna secolelor etc. – demonstrează viabilitatea fenomenului neoromantic. La J. Conrad persistă particularitățile, autorul imprimînd principiilor neoromantice o puternică tentă personală. Din start, rădăcinile poloneze îl deosebesc pe scriitor de ceilalți neoromantici englezi, apoi preocupările neoromantice din romanele sale – omul, natura, marea, ironia – confirmă maniera lui proprie. Chiar şi aspectele care apar la toți neoromanticii englezi diferă considerabil în cazul lui J. Conrad. Aventura, de pildă, este impregnată cu „o înaltă semnificație umană”[275] în textele conradiene. Dacă în opera lui R.L. Stevenson un proscris sau un pirat sînt indivizi stigmatizați ca atare, romancierul englez de origine poloneză se simte obligat să cerceteze umanitatea din ei, atît cît există şi să le acorde noi şanse de supraviețuire ca membri ai comunității umane. De asemenea, pe J. Conrad nu-l interesează evenimentele în sine, ci reflectarea lor în conştiința eroilor săi. Aşa se explică de ce analiza psihologică ocupă centrul de greutate în creația conradiană şi devorează mult din partea narativă. Pe de altă parte, în accepțiunea lui R. Kipling aventura comportă multă anecdotică şi diversitate, pe cînd la J. Conrad personajele principale se reduc la unul singur, care reprezintă „fondul psihologic original”[276] al scriitorului, subconştientul ce se transmite în fiecare protagonist al lui – un suflet

[275] Bogdan M. *Prefață* // Conrad J. *Lord Jim*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 21.
[276] Pădureleanu M. *Prefață* // Conrad J. *Taifun. Hotarul din umbră*, Bucureşti: Minerva, 1992, p. XII.

trist, obosit şi cu un trecut peste care apasă o vină nemărturisită, fiind parcă dinainte condamnat. Şi exotismul are alte conotaţii la J. Conrad. Sub aparenţa unui autor „exotic", fascinat de natura tropicală din insulele Malaieziei, se ascunde, în realitate, un moralist obsedat de problema alienării omului în lumea modernă, personajele sale, surprinse în plin proces de descompunere morală, oferind cititorului englez o imagine a omului cu totul diferită de cea etalată de R. L. Stevenson sau R. Kipling. J. Conrad îi devansează pe contemporani şi prin pesimismul său, dar şi prin atitudinea faţă de ideologia imperialistă. La toate acestea se adaugă tipul romanului conradian. R. L. Stevenson, Sir A. C. Doyle, R. Kipling au rămas fideli, cu unele excepţii, romanului de aventuri, celui istoric, psihologic, social, poliţist, SF, gotic, iar romanul lui J. Conrad cu greu poate fi atribuit vreunui dintre ele, deoarece îmbină concomitent elemente aproape din fiecare. Pornind de la considerentele enumerate, constatăm că individualismul lui J. Conrad în contextul neoromantismului englez îi asigură, fără exagerare şi pe bună dreptate, poziţia de cel mai neoromanrtic dintre neoromanticii Albionului.

Caracterul insular al doctrinei neoromantice engleze constituie următorul aspect care se conturează pregnant. Totuşi, analizînd evoluţia fenomenului de tranziţie discutat, fiind preocupaţi, în special, de manifestarea lui în spaţiul anglo-saxon, nu am urmărit să aflăm factorii care au favorizat impunerea nuanţei, persisitenţa ei în literatura engleză confirmîndu-se parcă de la sine, ci să determinăm aportul ei la afirmarea neoromantismului englez, concretizînd pe această cale, de asemenea, ce este tipic, specific pentru variantele lui naţionale. Respectiv, am stabilit, iniţial, o serie de asemănări, valoroase pentru că reliefează punctele de tangenţă între neoromantismul englez, european şi american, demonstrînd, astfel, universalitatea doctrinei. Cîteva dintre cele consemnate includ: apariţia neoromantismului în literaturile menţionate la cumpăna secolelor XIX-XX ca o reacţie la morbiditatea şi pragmatismul ce dominau în toate sferele vieţii; valorificarea într-un context nou a tradiţiei romantice în funcţie de prerogativele timpului; negarea dar şi coexistenţa neoromantismului cu un şir de curente literare

din perioada respectivă (cu naturalismul şi realismul în literatura engleză; cu naturalismul, impresionismul, experesionismul şi simbolismul în literatura germană; cu naturalismul şi simbolismul în literatura franceză; cu simbolismul francez, modernismul spaniol şi avangarda în literatura spaniolă; cu noul estetism şi cu realismul, la unii autori, în literatura americană etc.); elaborarea manifestelor neoromantice în literatura engleză (R. L. Stevenson) şi franceză (E. Rostand); evidențierea în cadrul neoromantismului a unor direcții aparte („literatura acțiunii” în literatura engleză, „şcoala decenței” în literatura americană); delimitarea mai multor etape în evoluția neoromantismului (spaniol şi rus); cultivarea nu doar a liricului (literatura germană şi spaniolă), ci şi a dramaticului (literatura franceză şi română) sau epicului (literatura rusă, engleză şi americană); marcarea activității literare a unui număr impresionant de scriitori, chiar dacă la anumiți autori neoromantismul a constituit o etapă de tranziție din creația lor (literatura germană, spaniolă şi rusă), iar la alții – o perioadă de tranziție sau o permanență (literatura franceză, română sau americană); teoretizarea fenomenului neoromantic mai mult în arealul estic (literatura română, rusă) şi mai puțin în cel vestic (literatura germană şi franceză). Cunoaşterea asemănărilor a înlesnit, ulterior, precizarea caracteristicilor specifice fiecărei variante naționale a neoromantismului trecut în revistă. La acestea se referă predilecția neoromantismului german pentru temele istorice medievale nerealiste, aspectele popular-locale; moralismul şi didacticismul neoromantismului francez; substratul lirico-filosofic de tip ontologic al neoromantismului spaniol; atracția neoromantismului românesc pentru legendă, mit, basm; antropocentrismul neoromantismului rus; eterogenitatea neoromantismului american. Dintre variantele naționale ale neoromantismului, cel englez se distinge printr-o gamă largă de trăsături specifice, eclipsînd simțitor manifestările fenomenului din alte țări. Marea majoritate a exegeților ruşi citați consideră că împrejurarea creată se datorează anume caracterului insular al doctrinei neoromantice engleze, care a facilitat apariția, dezvoltarea şi consolidarea lui. Din acest unghi, e firesc atunci şi faptul ca neoromantismul să se impună într-

un context istoric politic, social, cultural, literar favorabil, într-o țară unde bogata tradiție romantică nu se epuizase definitiv, şi să cunoască o amploare nemaiîntîlntă pe continent sau în America. In nuce, particularitățile doctrinei neoromantice engleze care atestă complexitatea ei se reduc la următoarele: formularea şi propagarea unei platforme estetice, inexistente în cazul celorlalte variante naționale ale neoromantismului, excepție fiind literatura franceză, pornind de la adaptarea principiilor filosofiei continentale de la cumpăna secolelor XIX-XX la realitatea engleză din perioada dată; evidențierea în cadrul mişcării a unui lider – R.L. Stevenson; afişarea statorniciei neoromanticilor englezi față de doctrina îmbrățişată, ea fiind aplicată fără abateri; valorificarea de către scriitori a preceptelor neoromantice pe tot parcursul activității literare şi nu doar într-o perioadă anumită a creației lor; ralierea la concepția neoromantică a unui număr impresionant de scriitori, în literatura de specialitate discutîndu-se chiar despre „o generație" şi despre o ierarhizare a neoromanticilor englezi în „principali" şi „minori"; practicarea tuturor genurilor existente şi nu doar a unuia cu precădere; abordarea unei problematici variate, una dintre cele reprezentative constituind-o crearea imaginii omului de la sfîrşitul secolului al XIX-lea nu doar prin prisma valorilor de care se conducea sau a problemelor existențiale care-l covîrşeau, dar şi a aspirațiilor lui, a dorinței de a depăşi obstacolele, optimismul lipsind cu desăvîrşire din neoromantismul german, francez, spaniol, românesc, rus, american etc. În fața unui asemenea tablou ne convingem o dată în plus de ce fenomenul neoromantismului englez s-a bucurat în mod special de o teoretizare în critica rusă, română şi engleză.

Cert este, în acelaşi timp, că investigațiile despre neoromantism propuse scrutării în aceste pagini, nu epuizează subiectul, din simplul motiv că o cercetare critică despre romantism şi despre corolarul său, neoromantismul, rămîne, prin forța lucrurilor, deschisă. Desigur, pentru a confirma observația, nu am recurs la refacerea istoriei romantismului, care este un moment relativ limpezit, ci am

urmărit atent „iradierea sensibilității romantice”[277] în literatura de după 1890, cu scopul de a infirma părerea că neoromantismul ar fi ecoul epigonic al şcolii romantice infiltrat dintr-o confuzie, în actualitate. Drept urmare, am remarcat ceea ce era de aşteptat – în secolul XX romantismul constituie, estetic, o preocupare cardinală. Nu mai puțin revelatoare a fost şi constatarea că romantismul acționează ca un ferment al înnoirii peisajului literar de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, reintroduce, în arta acelei perioade „culoarea şi prerogativele subiectivității, restabilind audiența idealurilor promovate de variate tipuri de energii sufleteşti, ale căror ascunzişuri le-a izolat dar şi descifrat prin prospectări impetuoase”[278]. Aşadar, romantismul nu şi-a pierdut tinereațea, iar faptul că supraviețuieşte într-un timp exploziv se explică prin aceea că sensibilitatea contemporană îi resimte lipsa. „În veacul XX”, scrie H. Zalis în *Aspecte şi structuri neoromantice*, „romantismul trădează nostalgia după ceea ce omenirea a pierdut ca armonie şi pitoresc în favoarea gravității şi a erudiției minuțioase”[279].

Raționamentele expuse sînt numeroase, după cum vedem. Credem, totuşi, că argumentul care le poate însuma pe toate cele enumerate, dar şi probabil cel mai important, care ne-a motivat să investigăm evoluția vlăstarului romantismului, şi care sintetizează scopul lui fundamental – este faptul că neoromantismul invită istoria literară să iasă din circuitele închise ale cunoaşterii pentru a descoperi noi valențe. Tocmai din această perspectivă ne-am propus să comentăm un număr semnificativ de opere din literaturile germană, franceză, spaniolă, română, rusă, americană şi engleză, să le recitim cu un ochi proaspăt şi să prezentăm ipostazele sub care regăsim în ele vibrația neoromantismului într-o perioadă care nu mai este romantică. Pe tot parcursul cercetării, am fost interesați de destinul său polimorf, de multitudinea de aspecte sub care ni se înfățişează şi ne-am mulțumit să observăm doar ceea ce justifică observațiile adunate, adică am interpretat exclusiv

[277] *Ibidem*, 5.
[278] *Ibidem*, p. 201.
[279] *Ibidem*, p.199.

acele laturi ale creației cîtorva scriitori care se referă nemijlocit la valorile de sensibilizare romantică.

Cu siguranță, au mai rămas autori de menționat şi opere de discutat care au legătură cu fenomenul analizat, dar, luînd în considerație cele exspuse mai sus, nici nu am avut pretenția de a fi consumat reflecțiile pe marginea lui. Motivul este evident – neoromantismul rămîne o sumă de luminozități dar şi de obscurități, care ne atrage şi ne fascinează deoarece poate fi privit ca o imensă posibilitate de redescoperiri în peisajul cunoscut nouă, şi totuşi încă generator de surprize, al literaturii universale contemporane.

CAPITOLUL 3
JOSEPH CONRAD DIN PERSPECTIVA NARATIVITĂȚII

3.1. Structurile şi strategiile narative ca suport al valorilor estetice în romanul de la cumpăna secolelor XIX-XX

Nu o dată s-a consemnat că J. Conrad se numără printre figurile notorii care au revoluționat tehnica narativă în roman, supunînd arta romanescă unei impresionante metamorfoze structurale. Nu o dată s-a observat că dintre studiile dedicate acestui scriitor cele mai multe se referă la modalitățile de organizare ale discursului în romanele sau în povestirile sale. S-a creat, astfel, impresia că experimentele şi inovațiile lui J. Conrad țin nu atît de nivelul tematic cît de cel structural al creației sale. Constatarea este parțial justificată, deoarece concepția estetică a scriitorului, corespondența sa, dar, mai ales, opera conradiană propriu-zisă demonstrează contrariul. Pe de o parte, J. Conrad sparge canoanele romanului tradițional, orchestrînd structuri şi strategii narative novatoare pentru timpul său, iar, pe de altă parte, regizează cu subtilitate idei şi concepte care se înscriu în contextul neoromantismului. De aceea, sîntem tentați să credem că pentru a reflecta cît mai credibil principiile neoromantice scriitorul a apelat la anumite procedee narative. O incursiune lapidară în evoluția romanului de la cumpăna secolelor XIX-XX ar clarifica într-o anumită măsură, întru cîtva, dacă ideea e viabilă sau nu.

Istoria artelor din toate timpurile a cunoscut conflictul dintre continuitatea integratoare a valorilor trecutului şi discontinuitatea care aduce elementele de ruptură necesare unei expresii noi artistice. Totuşi, la sfîrşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea conflictul între aceste tendințe de sens contrar este mai evident decît a fost vreodată. Sub influența stării de criză create, romanul modifică fundamental obiectivele şi structurile literare. Respectiv, deplasarea accentelor de la povestire la elemente de dincolo de povestire se explică prin faptul

că realitățile noi cer forme noi. Nu este mai puțin adevărat însă, că trecerea de la romanul tradițional la cel modern în ultimele decenii ale secolului la XIX-lea, se produce treptat şi nu admite discontinuitatea sau o ruptură totală. Deci, pînă se ajunge la înlocuirea definitivă a formelor precedente cu cele noi, ele coexistă. O asemenea situație caracterizează literatura de după 1890, care generează relații de acest gen, stimulînd nu doar dezvoltarea lor concomitentă, ci, uneori, şi interacțiunea lor la un moment dat. Aceste două linii contradictorii, deşi apar atît în dramă cît şi în poezie, s-au manifestat plenar în proza perioadei date, drept exemplu concludent servind delimitarea evidentă a romanului de factură tradițională şi a celui de factură modernistă. Primul, numit „doric", de către criticul N. Manolescu[280], şi inclus în categoria „forțelor de creştere"[281] de către R. M. Albérès, continuă să valorifice elementele romanului din secolele trecute, roman în care domină o idee generală asupra naturii umane. De asemenea, este un roman care, după P. Lubbock, nu cuprinde decît „pictură şi dramă"[282], adică prezintă totul în mod judicios. Prin urmare, povestirea îşi este suficientă sieşi, iar cititorul se priveşte într-o oglindă psihologică şi socială, simțindu-se îmbogățit, în urma lecturii, de o „experiență". R. M. Albérès conchide că trăsăturile enumerate îi asigură tipului menționat de roman statutul de „roman închis", fiind înscris în „tradiția postrealistă"[283]. Al doilea tip de roman, care încearcă să-l substituie pe cel tradițional, are mai multe accepțiuni în literatura de specialitate – „roman ionic"[284], roman heterodox[285], roman „deschis", roman „postsimbolist"[286] – şi îşi adjudecă locul în categoria „forțelor de opoziție"[287]. Este o proză care reformează simțitor arta romanescă, evocînd confuzia realității sau oferînd o imagine simbolică a acesteia. Şi relația autor – cititor evoluează semnificativ în noul roman. În romanul

[280] Manolescu N. *Arca lui Noe*. *Eseu despre romanul românesc*, Vol. I. Bucureşti: Minerva, 1980, p. 33.
[281] Albérès R. M. *Istoria romanului modern*, Bucureşti: E.P.L.U., 1968, p. 11.
[282] Lubbock P. *The Craft of Fiction*. New York: Peter Smith, 1947, p. 69.
[283] Albérès R. M. *Op. cit.*, p. 233.
[284] Manolescu N. *Op. cit.*, p. 33-34.
[285] Albérès R. M. *Op. cit.*, p. 129.
[286] *Ibidem*, p. 233.
[287] *Ibidem*, p. 123.

„deschis” scriitorul ştie din timp că nu va ajunge să se interpreteze pe sine, nici să-şi justifice pe deplin creația. Cititorul, pe de altă parte, nu se mai poate bucura de o povestire frumoasă şi bineconstruită, ci este chemat să participe la crearea operei, fapt ce l-a determinat pe criticul spaniol José Maria Castellet să susțină că epoca în care se impune romanul „deschis” este „era cititorului”[288]. Alte caracteristici ale romanului heterodox includ: descoperirea diferitor straturi în realitatea înconjurătoare, abandonarea viziunii esențialiste şi înlocuirea ei cu cea existențială, analoagă teoriei relativității lui Einstein, idee fructificată de M. Bahtin în *Problemele poeticii lui Dostoievski* (1970)[289], propunerea unei viziuni a aventurii umane care nu va satisface niciodată logica umană. În esență, romanul „postsimbolist” este romanul care-şi asumă prestigiile şi primejdiile operei de artă: o invenție care nu explică realul şi pe care realul nu o explică, E. Muir semnalînd că astfel romanul devine o creație artistică: „Romanul ori este o formă a artei, ca tragedia sau epopeea, ori nu este nimic”[290]. Pînă la urmă, romanul modern rămîne o „operă deschisă”, paternitatea acestui termen, în multe privințe similar celui propagat de J. M. Albérès, apaținînd exegetului italian U. Eco, care completează şirul caracteristicilor romanului în cauză. După U. Eco, printre trăsăturile definitorii ale operelor „deschise” se numără reflectarea „unei germinări continue de relații interne, pe care consumatorul trebuie să le descopere şi să aleagă în actul de percepție a totalității stimulilor”, deschiderea spre o serie virtual infinită de lecturi posibile, „fiecare dintre ele făcînd opera să retrăiască potrivit unei perspspective, unui gust, unei execuții personale”[291] etc.

Raportate la proza anglo-saxonă de la cumpăna secolelor XIX-XX, aceste două tipuri distincte de roman înregistrează o etapă calitativ nouă în istoria artei romaneşti. De menționat că în literatura engleză ele nu tind nici să coexiste, nici să se excludă totalmente, ci primul – romanul de factură tradițională – cedează uşor

[288] Castellet J. M. *La Hora del lector*, Barcelona: Seix Barral, 1957, p. 62.
[289] Bahtin M. *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti: Univers, 1970, p. 379-381.
[290] Muir E. *The Structure of the Novel*, London: Hogarth Press, 1928, p. 150.
[291] Eco U. *Opera deschisă*, Bucureşti: E.P.L.U., 1969, p. 46.

poziţiile celui din urmă – romanului de factură modernistă – care îşi revendică un loc de primă importanţă. Este semnificativ şi faptul că tranziţia se produce în cadrul creaţiei unor scriitori precum J. Conrad, H. James (1843-1916), E. M. Forster (1879-1970), K. Mansfield (1882-1923), V. Woolf (1882-1941), care la începutul activităţii literare, „se mai simt încă atraşi de intrigă”[292], dar pentru care „explorarea straturilor profunde”[293], va constitui, ulterior, o preocupare majoră. Sintagma criticului francez semnalează că la sfîrşitul secolului al XIX-lea romanul englez îşi schimbă formula de la *povestire* la *viziune*, anglo-saxonii evadînd din arta realistă, „spulberînd” povestirea bine orchestrată, coerentă. Aici devine sensibilă o metamorfoză a romanului care va căpăta un aspect mai deplin la J. Joyce (1882-1941) ori la F. Kafka (1883-1924): scopul şi materia povestirii nu mai rezidă în ceea ce se povesteşte, ci într-o realitate a cărei profunzime, complexitate, densitate o sustrag posibilităţilor povestirii. Teoretician al acestei revoluţii, E. M. Forster remarcă: „În definitiv, de ce e obligat romanul să urmeze un plan? [...] De ce e obligat să aibă un deznodămînt, ca o piesă de teatru? N-ar putea el, dimpotrivă, să se deschidă?”[294] Povestire magistrală altădată, romanul englez evocă acum o realitate al cărui centru se află peste tot şi nicăieri: personajele sînt văzute şi interpretate prin prisma gîndurilor şi reacţiilor altor personaje; autorul-romancier, care judeca şi comenta personajele, a dispărut, iar identificarea e totală; cititorul este transformat „într-un univers în fuziune, deconcentrat de o optică nouă”[295]. În definitiv, romanul din ultimile decenii ale secolului al XIX-lea introduce multiple forme de relativitate, sondînd scrupulos în conştiinţa umană. Mijloacele prin intermediul cărora romancierii englezi ating scopul propus sînt variate. J. Conrad acordă o atenţie deosebită incertitudinilor memoriei. La H. James şi la E. M. Forster este consemnată dispariţia progresivă a intrigii dramatice. Pe K. Mansfield o preocupă evocarea unui moment al duratei, romanciera

[292] Albérès R. M. *Op. cit.*, p. 177.
[293] *Ibidem*, p. 176.
[294] Forster E. M. *Aspecte ale romanului*, Bucureşti: E.P.L.U., 1968, p. 201.
[295] Albérès R. M. *Op. cit.*, p. 185.

încercînd să regăsească timpul, să-l stăpînească în întregime. Punctul culminant al tranziției îl constituie creația V. Woolf, pentru care reflectarea în roman a materiei nedesluşite a vieții se reduce la amestecul conştiinței şi realității, la înşiruirea impresiilor, senzațiilor, emoțiilor, pasiunilor etc.

Trecînd în revistă cele mai importante fenomene legate de metamorfozele romanului în literatura universală de la cumpăna secolelor XIX – XX, R. M. Albérès formulează nişte reflecții finale surprinzătoare. Pe de o parte, criticul susține că revoluția din arta romanescă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea „nu are nimic excepțional", deoarece romanul heterodox nu reuşeşte „să se impună definitiv"[296]. Pe de altă parte, însă, afirmă clar superioritatea romanului „deschis", care se deosebeşte de cel tradițional „atît în intenții cît şi în mijloace"[297], dar mai ales datorită faptului că refuză „a mai fi doar un aliment social [...] ori un instrument de etalare a „moravurilor" în vigoare", încercînd „să devină o *artă*", [...] „o evocare fulgurantă a neliniştilor omului în fața a ce-l depăşeşte mai curînd decît o reiterare logică a rutinei şi pizmuirilor omeneşti"[298]. Credem că cea din urmă idee atestă că, la fel cum în romanul „heterodox" se recurge la procedee novatoare pentru a aborda o problematică diferită de cea tradițională, J. Conrad face uz de diverse strategii narative pentru a trata preocupările de natură neoromantică.

Amendările sugerate pînă acum despre evoluția romanului de la cumpăna secolelor XIX-XX ne îndrumă oarecum spontan spre noțiunea de *structură*, analiza constituenților narațiunii lui J. Conrad aducînd în atenție, după cum observă A. Marino, problema „structurii" ca suport al valorilor estetice[299], şi, analogic, al celor neoromantice, în contextul dat.

Cuvîntul „structură" provine din latină de la substantivul *structura* cu înțeles de „construcție" şi de la verbul *struere* – „a clădi". Cînd cuvîntul se încetățeneşte în limbile europene prin secolul al XIV-lea, el implică tocmai acest sens de

[296] *Ibidem*, p. 237-239.
[297] *Ibidem*, p. 235.
[298] *Ibidem*, p. 238.
[299] Marino A. *Comparatism şi teoria literaturii*, Iaşi: Polirom, 1998, p. 144.

edificiu, mod de a construi. Procesul de absractizare avansează destul de încet şi abia prin secolele XVII-XVIII termenul este folosit în mai multe limbi şi în sensul de „relație reciprocă a părților sau elementelor constituitive ale unui întreg, determinînd natura sa, alcătuire”[300]. În cursul secolului al XIX-lea, *structură* este în general opus lui *funcție* precum *static* lui *dinamic*, înțelegîndu-se prin el alcătuirea părților unui tot. Anii ’30 ai secolului al XX-lea marchează următorul moment decisiv în evoluția termenului *structură*. Acum, *structură* uneşte ambele accepții: acel de tot unitar, coerent, şi acel mai vechi, de sistem al relațiilor între părți. Cît priveşte ştiințele literaturii şi artelor, ele au adoptat destul de timpuriu termenul de structură. Fenomenul se datorează naturii însăşi a operei de artă, cei mai mulți esteticieni admițînd că în centrul ei „stă o manifestare a ideii abstracte în imagini concret-senzoriale”[301]. Este la fel semnificativ, după V. Nemoianu, că „noțiunea de structură, nu ca instrument, ci ca obiect al creației artistice, poate sluji pentru analiza racordării operei la epocă, de la caz la caz”[302], pentru definirea formală a conținutului şi intenției operei, devenind în această lumină un exemplu de noțiune specifică ştiințelor umanistice, care caută să înțeleagă obiectul din interior, să-i cunoască legea proprie de existență şi funcționare şi, odată găsită, acesteia îi vor fi subordonate gradat părțile şi atributele, într-o ordine sugerată tocmai de importanța lor pentru întreg.

În acelaşi timp, cele expuse conturează şi ideea că examinarea structurilor într-o lucrare artistică presupune investigarea relațiilor care condiționează existența şi funcționalitatea lor. Romanul constituind obiectul de studiu al prezentei cercetări, este vorba de relația *discurs* (latura formală, rematică a narațiunii) şi *istorie povestită* (latura conținutistă, tematică a narațiunii). De obicei, direcțiile de cercetare care se înscriu în tradiția clasică se ocupă exclusiv de conținutul narativ, făcînd abstracție de haina discursului în care el apare inerent. Naratologia modernă însă nu admite ignorarea imanenței de discurs a scrierii narative. Astfel, revenind

[300] Nemoianu V. *Structuralismul*, Bucureşti. Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 19.
[301] *Ibidem*, p. 27.
[302] *Ibidem*, p. 75.

la problema discursului – istoriei povestite, constatăm că nu există în privința ei divergențe prea mari de exegeză, deoarece evenimentele istoriei sînt examinate în opoziție cu modul prezentării lor în discurs (povestire), iar asemenea opoziție are menirea să anuleze, cel puțin parțial, ambiguitățile de ordin noțional şi să clarifice esența distincției operate. În studiile critice distincția ia două forme: *bipartită* – istorie/discurs (S. Chatman), fabulă/discurs (C. Segre), istorie/povestire (E.M. Forster) – şi *tripartită* – istorie/povestire/narațiune (G. Genette, J. Lintvelt), fabulă/subiect/discurs (U. Eco). Raporturile dintre constituenții acestor dihotomii şi trihotomii sînt analizate prioritar din perspectiva categoriilor narative – *timp*, *mod*, *aspect*. Categoriile consemnate, la elucidarea cărora şi-au adus contribuția Tz. Todorov, G. Genette, J. Lintvelt ş.a., identifică convenții şi procedee de organizare a conținutului narativ şi a formei lui de expresie. În ciuda unor deosebiri de *formulă* şi *terminologie* – procedee şi tehnici narative la W. Booth; forme, criterii, tipuri narative, instanțe ale lumii romaneşti la J. Lintvelt; figuri ale povestirii la G. Genette; structuri discursive, structuri narative, structuri de lumi, structuri actanțiale şi ideologice la U. Eco etc., – precum şi a importanței acordate unora sau altora – autorului real, autorului implicat, naratorului, personajului şi cititorului la W. Booth, pentru care „preocuparea de căpetenie" a „modului său retoric" de investigare „este relevarea strategiei prin care scriitorul reuşeşte să facă apel la emoțiile şi simțul moral al cititorului său prezumtiv"[303]; naratorului, narațiunii, actorului, acțiunii, naratarului la J. Lintvelt, cercetătorul interesîndu-se, cu precădere, de „opoziția funcțională dintre narator şi actor"[304]; diferitor ipostaze ale discursului la G. Genette, care implică în mod esențial explorarea relațiilor dintre povestire şi istorie, dintre povestire şi narațiune şi între istorie şi narațiune; autorului şi Cititorului Model la U. Eco, care, prin „modelul" său de cooperare, vrea să ne spună că oricare text este alcătuit din două componente, informația oferită de autor şi aceea adăugată de Cititorul Model, că activitatea de cooperare „îl

[303] Stoenescu Şt. *Sinele auctorial ca imanență*: [Prefață] // Booth W. C. *Retorica romanului*, Bucureşti: Editura Univers, 1976, p. 14.
[304] Lintvelt J. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză*, Bucureşti: Univers, 1994, p. 46.

determină pe destinatar să extragă din text ceea ce textul nu spune (dar presupune, promite, implică şi implicitează), [...] să pună în legătură ceea ce se găseşte în acel text cu ţesătura intertextualităţii în care îşi are originea acel text şi cu care se va contopi"[305] – este incontestabil că acestea reglementează configurarea narațiunii şi implicit structurarea epicului. Să ne oprim succint asupra categoriilor respective.

Categoria timpului

Timpul este categoria ce reliefează diferenţele între istorie şi povestire referitoare la relaţiile temporale de a) ordine, b) durată şi c) frecvenţă.

a) *Ordinea* temporală a evenimentelor în istorie este totdeauna, la un mod abstract, cronologică. În discursul care le prezintă, însă, succesiunea lor nu este neapărat cronologică, fiind adesea tulburată de *analepse, prolepse* şi *silepse*. Analepsa (retrospecţie, privire înapoi, flashback), care reprezintă o întoarcere în timp, poate fi extrem de întinsă, dar şi foarte sumară. Prolepsa (anticipare, privire înainte, flashforward), care constă în evocarea dinainte a unui eveniment ulterior, este, de regulă, nu prea vastă şi are funcţie cu preponderenţă de predicţie sau de anunţare. Silepsa este o organizare anacronică în care regruparea evenimentelor povestite nu mai este motivată temporal, ci ascultă de conexiuni spaţiale sau tematice.

b) *Durata*, altfel spus viteza, ţine de ritmul desfăşurării evenimentelor povestite. În discurs ea nu coincide cu cea proprie istoriei, pentru că are un caracter elaborat. Dacă în istorie durata este indusă mental de povestitor, în discurs ea este creată cu ajutorul modalităţilor de exprimare utilizate de narator. G. Genette distinge patru „forme canonice ale tempoului romanesc"[306]: *pauza descriptivă*, în cadrul căreia unei întinderi textuale oarecare îi corespunde o durată diegetică nulă; *scena* (durata pseudoreală) este o izocronie, o egalitate de timp între povestire şi istorie, care înfăţişează detaliat şi vizualizat evenimentele; *sumarul* (rezumatul, durata comprimată) reprezintă expunerea non-vizualizată a ceea ce se întîmplă într-

[305] Eco U. *Lector in fibula*, Bucureşti: Univers, 1991, p. 25.
[306] Ducrot O., Schaffer J. M. *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Bucureşti: Babel, 1996, p. 460.

un oarecare interval de timp; *elipsa*, în care un segment nul de text corespunde unei durate oarecare a istoriei. Succesiunea duratelor diferite fac ca ritmul narațiunii să fie marcat de anizocronii (întreruperi, elipse, accelerări şi înceteniri).

c) *Frecvența* defineşte relația dintre numărul de ocurențe ale evenimentelor în istorie şi numărul de consemnări ale acestora în discurs. Din perspectiva unui astfel de raport se disting următoarele situații narative posibile: 1) cînd ceea ce în istorie se întîmplă o singură dată şi în narațiune este relatat o singură dată, povestirea este *singulativă*; 2) cînd ceea ce în istorie se întîmplă o singură dată, iar în discurs e relatat de mai multe ori, povestirea este *repetitivă*; 3) cînd ceea ce în istorie se produce de multiple ori, iar în discurs e consemnat o singură dată, povestirea este *iterativă*. Cea din urmă formă de povestire este apreciată de cercetători pentru proprietățile sale de economie literară, întrucît are un caracter rezumativ.

Categoria modului

Categoria modului „desemnează organizarea informației narative" din punctul de vedere a) al distanței şi b) al perspectivei[307].

a) *Distanța* denumeşte, după cum observă G. Genette, „modulația cantitativă" a informației narative transmise de locutor cititorului. În opinia unor exegeți, esența noțiunii în cauză, care este una ambiguă, o exprimă opoziția dintre mimesis/showing (a arăta) şi diegesis/telling (a povesti), sau cea dintre simple narration (simpla narație) şi scenic presentation (prezentarea scenică), iar, în opinia altora, opoziția dintre *povestirea evenimentelor* şi *povestirea vorbelor*. Concepția celor din urmă se bucură de o mai mare priză. G. Genette identifică trei procedee de redare a povestirii vorbelor (de cuvinte): 1) *discursul raportat* (reprodus, monologul raportat, stilul direct), care constă în reproducerea exactă a vorbirii dialogate şi monologate; 2) *discursul transpus* (monologul narativizat, stilul indirect) care există sub două forme: *discursul indirect subordonat* şi *discursul indirect liber*. Discursul indirect liber rămîne o tehnică privelegiată în povestirea

[307] *Ibidem,* p. 462.

heterodiegetică cu focalizare internă datorită, în special, dublei sale orientări: adoptarea punctului de vedere al personajului şi apropierea de punctul de vedere al naratorului; 3) *discursul narativizat* (psiho-povestirea, discursul povestit), care prezintă conținutul actului enunțiativ ca eveniment, fără a se referi la formula lingvistică utilizată de vorbitor.

b) *Perspectiva* (viziunea), ca aspect al modului narativ, ține de problema *punctului de vedere*. În discurs evenimentele nu apar niciodată ca ceva în sine, ci sînt neapărat înfățișate dintr-un anumit unghi de vedere, al unui „subiect-perceptor"[308]: narator (focalizator extern) sau actor (focalizator intern), care constituie centrul de orientare pentru cititor. Focalizatorii externi sînt numiți, după M. Jahn şi *naratori-focalizatorii,* în timp ce *focalizatorii interni – personaje-focalizate, personaje-filtru, personaje-reflector, personaje-focalizatoare*[309]. Conform lui G. Genette, perspectiva, care înseamnă şi *focalizare* („Cine vede?") poate fi: 1) *non-focalizată* (focalizare zero, neutră) – naratorul este omniscient şi, prin urmare, ştie mai mult decît orice alt actor al diegezei; 2) *cu focalizare internă* – naratorul prezintă faptele prin optica unui actor (*focalizare internă fixă*) sau mai multor actori (*focalizare internă multiplă*), adică relatează atît cît ştie personajul; 3) *cu focalizare externă* – naratorul fixează lucrurile din exterior spunînd mai puțin decît ştie actorul. În exegeză se mai discută despre perspectiva cu *focalizare variabilă* (prezentarea diferitor episoade ale povestirii prin prisma cîtorva focalizatori[310]) şi despre perspectiva cu *focalizare colectivă* (informația este restrînsă la punctul de vedere al unui grup de actori[311]).

Categoria aspectului

Categoria aspectului sau vocea operează cu modalități ca a) timpul narațiunii, b) persoană şi c) încastrări narative.

---

[308] Lintvelt J. *Op. cit.,*p. 51.
[309] Jahn M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, University of Cologne: English Department, 2002, p. 18.
[310] *Ibidem*, p. 19.
[311] *Ibidem.*

a) *Timpul narţiunii* (timpul enunțării narative) presupune existența a patru varietăți de povestire: 1) *narațiunea ulterioară*, la trecut sau la un prezent cu valoare de trecut; 2) *narațiunea anterioară*, cînd sub forma revelațiilor vizionare sau a profețiilor se întreprind incursiuni în viitor; 3) *narațiunea simultană*, prezentă, de exemplu, în reportajul sportiv; 4) *narațiunea intercalată* care cuprinde „o pluritate de acte narative succesive intercalate între secvențe de evenimente”[312], situație caracteristică romanului epistolar sau juranalului intim.

b) Problematica *persoanei* se referă la relațiile naratorului cu autorul şi cu lumea diegetică. De obicei, naratorul ca „voce” este examinat în opoziție cu autorul, căruia îi serveşte, explicit sau implicit, drept portavoce ori mască, şi cu personajele, acestea aflîndu-se sub regimul lui regizoral. Cît priveşte raporturile naratorului cu faptele povestite, ele pot fi *impersonale/heterodiegetice* (cînd naratorul nu figurează ca actor în diegeză, urmele lui în text fiind semnalate doar de persoana gramaticală utilizată, a treia) şi *personale/homodiegetice* (cînd naratorul este „un simplu martor”[313], povestind la persoana întîi) sau *personale/autodiegetice* (cînd naratorul este concomitent şi protagonist al acțiunii pe care o povesteşte, tot la persoana întîi). Respectiv, se disting trei tipuri de naratori: *heterodiegetic* (narator auctorial, auktorialer Er-Erzähler), *homodiegetic* (narator actorial, narator-personaj) şi varietatea acestuia din urmă – *autodiegetic*.

c) Încastrările narative (nivele narative) țin de apariția naratorului în discurs nu numai la un singur nivel diegetic, ci la trei: 1) *intradiegetic* (cînd povestitorul homodiegetic relatează întîmplări în care este implicat nemijlocit); 2) *extradiegetic* (cînd povestitorul înregistrează evenimente istorisite de cineva, asemuindu-se unui reporter). Naratorul heterodiegetic, în principiu absent în universul operei, de asemenea se caracterizează printr-o evoluare la nivel extradiegetic; 3) *metadiegetic*

[312] Ducrot O., Schaffer J. M. *Op. cit.*, p. 466.
[313] *Ibidem*, p. 468.

(„nivel al evenimentelor povestite de unul din personaje acționînd la nivel diegetic”[314]).

După cum ne-am putut convinge, categoriile narative – timpul, modul, aspectul – sînt nişte reguli importante de care dispune naratorul, producînd povestea, ele reprezentînd în roman adevărate *macrostructuri narative*. Totuşi, nu sînt unicele convenții subordonate naratorului, el recurgînd, în acelaşi timp, şi la utilizarea altor strategii şi tehnici narative, care, prin comparație cu cele precedente, formează *microstructurile narative*[315].

Prin *strategie* se înțelege „modul particular cum dispune povestitorul de un procedeu, de o componentă a ansamblului în scopul dobîndirii anumitor efecte”[316]. Pot fi distinse strategii ale perspectivei cum sînt *multiplicarea*, *opunerea*, *suprapunerea* şi *ambiguizarea unghiurilor de vedere*. Strategiile respective scot în evidență divergențele protagonistului cu oponenții săi în problemele discutate. Altă strategie a perspectivei este *optica personajului-reflector*, găsindu-şi expresie exclusiv în narațiunea heterodiegetică. Implicații adînci în configurarea narației au şi strategiile discursului întemeiate pe valorificarea registrelor vorbirii. În principal, esența strategiilor date se reduce la combinarea tipurilor de discurs (narativizat, repodus, transpus) sau la utilizarea preferențială a unuia sau altuia cu finalitate stilistică bine deteminată. Narația este influențată considerabil şi de strategiile *expunerii rezumative* şi *scenice*. Atunci cînd îşi revendică un loc important în povestire, prezentarea scenică a întîmplărilor dinamizează istorisirea. Şi, pe de altă parte, cînd prevalează expunerea rezumativă, ritmul devine anemic.

---

[314] *Ibidem*, p. 467.

[315] Luînd în considerație deosebirile de formulă şi terminologie existente în legătură cu structurile şi strategiile narative, precum şi faptul că naratologia, retorica şi stilistica valorifică în anumite privințe aceleaşi cuvinte-cheie, în lucrare se va opera cu termenii „macrostructuri” sau „structuri narative” drept echivalenți ai constituenților categoriilor timpului, modului, aspectului şi „microstructuri narative” drept echivalent al strategiilor şi tehnicilor narative. Printre criteriile de delimitare a macrostructurilor de microstructurile narative se numără ponderea unor nivele ale narației în raport cu altele, macrostructurile referindu-se la nivelul primar al narației, iar microstructurile – la cel secundar, fiind vorba de o subordonare a unor convenții narative față de altele. La formula dată s-a recurs pentru a surprinde cum structurile şi strategiile narative influențează registrele narației conradiene.

[316] Țau E. *Op. cit.*, p. 56.

La nivelul naraţiei se situează şi *tehnicile narative* – „nişte modalităţi (procedee) care servesc drept principii de structurare a materiei povestirii”[317]. În proza modernă se beneficiază frecvent de tehnici ca: fluxul conştiinţei, monologul interior, introspecţia ş.a. În mod obişnuit, tehnicile narative nu doar structurează naraţiunea, ci îi lărgesc registrul asociativ-analitic şi, în ultimă instanţă, îi înnoiesc formula.

Pentru a demonstra în practică că scriitorul a recurs de fiecare dată la structuri şi strategii narative ce i se păreau potrivite cu tema şi materialul tratat, vom apela la modelul propus de G. Genette, grila sa de analiză fiind mai riguroasă[318]. Trebuie să precizăm, însă, că din totalitatea macro- şi microstructurilor valorificate de poetician, prezentul studiu se va axa asupra cătorva dintre ele, în special, la abordarea romanului conradian: distanţa şi perspectiva, persoana, timpul şi personajul. Opţiunea pentru aceste structuri şi strategii narative este determinată atît de noutatea lor, cît şi de aportul lor pregnant la generarea preocupărilor neoromantice în proza lui J. Conrad.

3.2. Proza scurtă a lui Joseph Conrad: o lectură tehnică

Proza scurtă „substanţială”[319] deţine un loc privilegiat în întreaga creaţie conradiană, relevanţa ei proporţională pentru reputaţia literară a scriitorului fiind mult mai mare decît în cazul contemporanilor săi. „Conrad n-ar fi fost acelaşi Conrad”, susţine M. Trebisz, „dacă n-ar fi scris *Negrul de pe „Narcis”* sau *Inima întunericului*”[320].

---

[317] *Ibidem*, p. 57.

[318] Am optat pentru teoria lui G. Genette în detrimentul unor teorii actuale ale narativităţii – despre autor, enunţ, fabulă, povestire, receptare, intertextualitate – deoarece prima, deşi este una clasică prin excelenţă, facilitează o justificare plauzibilă a subiectului investigat, în timp ce cele din urmă, chiar dacă oferă perspective pentru dezbateri incitante, se distanţează considerabil de acesta, căutînd să înţeleagă obiectul din exterior, depăşind limitele cadrului narativ, în ultimă instanţă.

[319] Trebisz M. *The Novella in England at the Turn of the XIX and XX Centuries*, Wroclaw: Wydawnictwe Uniwersytetu Wroclawskiego, 1992, p. 43.

[320] *Ibidem*.

Este semnificativ şi faptul că scrierea corpusului de povestiri conradiene coincide cu o etapă relativ nouă în evoluția prozei scurte britanice, astfel încît schițarea cadrului teoretic-conceptual al povestirii din perioada respectivă, mai întîi, şi numai apoi a celui aplicativ-interpretativ referitor la producția artistică a lui J. Conrad, se impune de la sine. Vectorul ales are drept scop atît punctarea articulațiilor evolutive ale genului, cît şi evidențierea structurilor şi strategiilor narative prin care J. Conrad a transformat unele dintre convențiile lui generice şi l-a îmbogățit cu o problematică neoromantică.

Cele mai multe studii ce vizează aspectul menționat atribuie impunerea şi consolidarea prozei scurte britanice sfîrşitului secolului al XIX-lea şi începutului secolului al XX-lea. Sînt consemnate, însă, şi încercări de a fixa coordonatele cronologice ale fenomenului, H. Orel semnalînd că „povestirea engleză triumfă ca specie literară în anii '80"[321], iar J. W. Beach constatînd că „specia dată apare pentru prima dată în Anglia ca formă considerată separat în periodată ce culminează cu primul război mondial"[322]. În alte surse întîlnim încă o variantă pentru prima coordonată, 1877 – 1878, ani în care R. L. Stevenson a publicat trei din povestirile sale[323]. De fapt, interesul sporit pentru proza scurtă anume la cumpăna secolelor XIX-XX are o explicație firească, un şir de factori determinînd crearea conjuncturii date. Pe de o parte, dezvoltarea vertiginoasă a povestirii a fost stimulată de exemplul scriitorilor străini – G. Flaubert, G. de Maupassant, P. Merimée, A. Cehov – precum şi al unor scriitori englezi şi americani notorii – Ch. Dickens, E. A. Poe, N. Hawthorne. Pe de altă parte, piața presei periodice a contribuit simțitor. Revistele de interes general erau interesate să publice ceva

[321] Orel H. *The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 11.
[322] Beach J. W. *English Literature of the Nineteenth and the Early Twentieth Centuries. 1798 to the First World War*, New York: Collier Books, 1962, p. 230.
[323] *Modernist and Postmodernist British Short Fiction in the Seventies and Eighties*, Iaşi: "Al. I. Cuza" University Press, 1996, p. 1.

atractiv pentru cititorul lor. Respectiv, cererea pentru povestiri era „enormă şi în aparență nesatisfăcută”[324].

Popularitatea şi atractivitatea prozei scurte britanice la acel moment ține nemijlocit şi de teoretizarea ei, H. Orel discutînd în studiul său despre două contribuții importante[325]. Prima este cea a lui E.A. Poe, considerat precursorul povestirii pe ambele maluri ale Atlanticului şi teoreticianul ei consacrat. Concepția lui Poe despre poetica povestirii, expusă în recenzia la culegerea lui N. Hawthorne *Twice Told Tales* („Nuvele repovestite”), devine cunoscută în Anglia după publicarea ei în *Graham's Magazine* în mai 1842. Aici Poe defineşte „povestirea în proză” (the prose tale), care este o narațiune ce poate fi citită dintr-o răsuflare într-un răstimp de la jumătate de oră pînă la două ore şi care se reduce la un „anumit efect unic şi singular”, căruia i se subordonează fiecare detaliu. Astfel, el identifică unitatea lucrării nu atît în structura ei, cît în impactul asupra cititorului. Pentru Poe, romanul este o specie lipsită de adevărata unitate a impresiei, în timp ce povestirea este cel mai artistic subgen în proză, deoarece unitatea efectului asupra cititorului poate fi calculată şi menținută[326]. El pledează, de asemenea, pentru „o teorie hiper-conştientă a scrisului”[327]: totul este controlat de intenția auctorială. Prin urmare, deosebirea dintre roman şi povestire nu ține numai de dimensiune, ci mai are în vedere „efectele pe care ea le poate provoca şi la alegerea, elaborarea şi manevrarea mijloacelor de expresie pentru a realiza acele efecte”[328].

Eseul lui H. James despre G. de Maupassant, publicat în *Fortnightly Review* în 1888, reprezintă a doua încercare teoretică de reflectare asupra povestirii ca specie distinctă. În comparație cu predecesorul său, H. James se preocupă de problema influențelor, cu precădere de cea a lui Poe, Hawthorne şi Bret Harte asupra formării scriitorilor americani care au scris povestiri, precum şi de

[324] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 32.
[325] Orel H. *Op. cit.*, p. 192.
[326] Poe E. A. *Poems and Essays (Nathaniel Hawthorne, The Philosophy of Composition)*, London: Dent, 1927, p. 177-194.
[327] Onega S., Landa J. A. G. *Narratology: An Introduction*, London: Longman, 1996, p. 18.
[328] Abrams M. H. *A Glossary of Literary Terms*, New York: Harcourt Brace College Publishers, 1999, p. 286.

omagierea practicienilor francezi care au avut un impact vizibil asupra formării sale ca autor de povestiri.

Din punctul de vedere al problematicii, în proza scurtă britanică planurile ideologic, social, filisofic ale narațiunii încep să depăşească simțitor cadrul intrigii, ceea ce-i permite subgenului discutat să cuprindă în limitele prevăzute de poetica sa „istoria unei vieți întregi", „să asimileze şi să reinterpreteze mitul", „să preia coliziunile sociale reflectate în roman"[329], să se axeze asupra „extremităților vieții" („trecutul fascinant", „locurile îndepărtate ale imperiului", „adîncurile obscure ale ocultului"[330]) etc.

La nivel tehnic, predilecția pentru fabulă cauzează mutații la capitolul principiilor de tipizare şi procedeelor narative. Dintr-o artă „publică" povestirea se transformă treptat în una „privată", orientîndu-se spre standardele individului, cititorului solitar. Drept urmare, conceptul personajului este supus unei metamorfoze, eul devenind arenă a conflictelor psihologice, aşa încît „tehnicile subiectiviste intră în plină acțiune în proza scurtă"[331]. Referitor la evoluția nuvelei în Anglia de la cumpăna secolelor se poate constata mai mult decît o rivalitate continuă între povestirea tradițională (cu intrigă) şi cea netradițională (psihologică). Este vorba, în realitate, despre conflictul între anumite convenții din epoca respectivă: cele care încurajează discursul „artificial" şi cele care pun accent pe „caracterul elaborat al artei genului dat" (artfulness), şi pe „schimbarea conceptului veridicității în interdependența sa de temperamentul britanic"[332]. L. Constantinescu completează caracteristicile amintite cu exigențe care la fel îşi au „corespondentul" în poetica genului[333]: comprimarea multor implicații în simultaneitatea unui singur incident/percepții sau economia de mijloace, aspect configurat de E. A. Poe; contrastul marcat; efectul combinat dintre „aparență şi

[329] *Английская новелла XX века*, Москва: Художественная литература, 1981, p. 6.
[330] Beach J. W. *Op. cit.,* p. 231.
[331] *Modernist and Postmodernist British Short Fiction in the Seventies and Eighties*, p. 2.
[332] *Ibidem*.
[333] Constantinescu L. *Ironia la Joseph Conrad, James Joyce şi John Fowles. Proza scurtă* (rezumatul tezei de doctorat), Iaşi: Editura Universității „Al. I. Cuza", 1996, p. 2-6.

esență"; relația dintre autorul implicit, în rol de „eiron" şi personaj (nu de puține ori, chiar cititor), în rol de „alazon"; perspicacitatea auditoriului/cititorului; proiecția unui pattern structural recurent, manifestarea unui dublu efect estetic de expansiune şi intensitate sau existența celor cinci funcții formale („apolog", „apolog exemplu", „satiră", „tragedie patetică", „maturizarea personajului prin testarea caracterului"); şi, nu în ultimul rînd, publicarea povestirilor în volume, preocupare, în aparență formală, dar care, de fapt, denotă unitatea concepției artistice.

J. Conrad consideră că „oportunitățile estetice oferite de povestire", de asemenea, fac parte din exigențele subgenului[334]. În viziunea lui, tocmai o narațiune de proporții mici demonstrează clar măiestria scriitorului, individualitatea lui artistică, autorul accentuînd oarecum superioritatea prozei scurte față de roman[335], idee, de altfel, care are tangențe cu teoria lui E. A. Poe.

Un moment subtil referitor la evoluția prozei engleze de la sfîrşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea îl reprezintă distincțiile ei generice. Luînd în considerație că J. Conrad s-a confruntat cu subiectul acesta de-a lungul activității sale literare, elucidarea lui devine o necesitate. În ştiința literară engleză şi în cea americană sînt delimitate, de obicei, trei varietăți ale prozei scurte[336]: novella/long short story (nuvelă), tale (poveste) şi short story/short short story (povestire). Deosebirea dintre novella/long short story şi short story/short short story rezidă în dimensiunea lor. În înțelegerea lui B. Tomaşevski, *nuvela* este o narațiune mai puțin întinsă decît cea romanescă, iar povestirea e de proporții mai mici decît nuvela. În nuvelă se remarcă tendința spre obiectivare; ea îşi construieşte personajul cu mai multă atenție; accentul e pus pe personaj, acțiunea fiind subordonată scopurilor de configurare a acestuia ca imagine şi semnificant. *Povestirea*, însă, are un caracter subiectiv prin însăşi situația de transmițător a povestitorului; ea e interesată, mai ales, „de situația epică în care personajul se

[334] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 28.
[335] *Ibidem*.
[336] Constantinescu L. *Op. cit.*, p. 64.

află”[337], accentuînd modul specific de narare a ei. *The tale* sau *povestea* se caracterizează printr-o urzeală epică elementară; ea acordă o importanță deosebită „incidentului”[338] şi „perspectivei temporale”[339].

Distincțiile generice constituie, de fapt, un subiect spinos al concepției estetice conradiene. Dintre varietățile prozei scurte, J. Conrad opera cu două din ele – *tale* (poveste) şi *story* (povestire) – deşi analiza corpusului de povestiri conradiene în concordanță cu rigorile subgenului atestă că din punctul de vedere al valorificării formelor cunoscute în practica scriitorului predomina *novella/ long short story* (nuvela), urmată de *tale* (poveste) şi doar pe ultimul loc se află *short short story* (povestirea). De fapt, însă, la J. Conrad distincțiile generice nu au o funcție de sistematizare, scriitorul optînd pentru „estomparea” lor şi preferînd să utilizeze termenul „povestire” atît cu privire la toate varietățile prozei scurte, cît şi la roman.

R. L. Stevenson este acel care, în opinia exegeților, „a dus narațiunea (povestirea) engleză pe cele mai mari înălțimi ale artei”[340]. A. Fowler semnalează deopotrivă că „nu există scriitor de povestiri în literatura engleză, cu excepția lui R. L. Stevenson, care să fie comparabil cu Maupassant sau cu Cehov, pînă se ajunge la H. James”[341], J. Conrad ş.a. Sir. A.C. Doyle scria despre Stevenson în termeni asemănători: „Se poate spune despre el că stăpîneşte toată gama narațiunii literare. Povestirile lui scurte sînt foarte bune, cele de proporții mai mari sînt la fel de bune. În ansamblu, totuşi, primele sînt mai caracteristice pentru marele lui talent. Efortul de mai scurtă durată se potriveşte mai bine harului său. Cu unii autori de valoare se întîmplă la fel ca şi cu vinurile excelente: o sorbitură are mai mult parfum decît o înghițitură zdravănă. Acesta e şi cazul domnului Stevenson”[342].

[337] *Dicționar de termeni literari*, Bucureşti: Editura Academiei RSR, 1976, p. 300.
[338] Abrams M. H. *Op. cit.,* p. 286.
[339] Fowler A. *Op. cit.,* p. 302.
[340] *Ibidem*, p. 310.
[341] *Ibidem,* p. 309.
[342] Doyle A. C. *Mr. Stevenson's Methods in Fiction* // *National Review*, 14, 1890, p. 649.

Numărul scriitorilor englezi de la răscrucea secolelor XIX-XX care în egală măsură au valorificat proza scurtă este destul de mare: Th. Hardy, O. Wilde, A. Machen, G. Meredith, W. Carleton, J. Sheridan Le Fanu, A. Trollope, J. Galsworthy, E. M. Forster, W. de la Mare, S. Maugham, W. H. Hudson, R. B. Cunningham Graham, D. Richardson, Saki (H. H. Munro), J. K. Jerome ş.a. Însă dacă în privința autorilor enumerați nu există o unanimitate de opinii, adică în studiile critice ei sînt amintiți selectiv, Sir A. C. Doyle, R. Kipling, H. G. Wells, H. James, D. H. Lawrence, J. Joyce, V. Woolf, K. Mansfield figurează în toate sursele.

Deşi contribuția fiecăruia dintre scriitorii menționați la afirmarea prozei scurte britanice, pe plan național şi internațional, este incontestabilă, M. Trebisz opinează că H. James, J. Conrad, D. H. Lawrence dețin întîietatea printre contemporanii lor[343]. Mai multe paralelisme şi particularități surprinse în creația „celor trei maeştri ai speciei în literatura engleză" au servit ca argumentare a ipotezei expuse de cercetător. Clarificînd ponderea subgenului discutat în creația acestor scriitori, M. Trebisz precizează acele laturi care, în accepția sa, îi diferențiază considerabil de ceilalți practicieni ai povestirii engleze. Prima ține de realismul povestirilor lui H. James, J. Conrad şi D. H. Lawrence. Termenul folosit de Ch. May pentru a defini fenomenul este „concretizarea metaforică" a realității (the mataphorical objectification of reality[344]) în povestire şi pare să-i caracterizeze pe toți trei autorii. Povestirile lor sînt despre realitate şi aparențele ei, mai exact despre o realitate după cum i se prezintă naratorului sau protagonistului, sau, în cele din urmă, cititorului, şi care este întotdeauna o metaforă extinsă. În timp ce H. James şi D. H. Lawrence se află la poluri opuse, J. Conrad profită de strategiile ambilor scriitori. Primul manipulează punctul de vedere, tehnica narativă; al doilea conferă o tentă simbolică prezentării mimetice, rămînînd conservator, la nivel tehnic; iar J. Conrad recurge la punctul de vedere, la fel ca H. James, povestirile sale etalînd

[343] Trebisz M. *Op. cit.,* p. 65.
[344] May Ch. *The Novella // Critical Survey of Long Fiction*, English Language Series, Vol. 8, Englewood Cliffs, New York: Salem Press, 1983, p. 3213- 3339.

anumite trăsături arhetipale specifice prozei scurte a lui D. H. Lawrence. A doua este legată de tematica povestirilor şi clasificarea lor în funcţie de caracteristicile şi atitudinile vocii narative care informează. La H. James, naratorul vorbeşte de pe poziţiile unui estet al cărui discurs originează din idei ce-l preocupă obsesiv înainte ca povestirea să fie în plină derulare, nuvelele sale devenind „parbole despre procesul de creare a parabolelor”[345]. Spre deosebire de J. Conrad şi D. H. Lawrence, H. James nu se axează pe temele arhetipale, ci manifestă interes pentru conflictele de idei, personajele lui fiind nevoite să se conformeze conflictelor interioare. Unica asemănare dintre H. James şi D. H. Lawrence se referă la elementul satiric din povestirea lor. În povestirile conradiene, momentele vitale din viaţa protagoniştilor apar în prim-plan. La J. Conrad consecinţele conflictelor sînt ireversibile, nu există întoarcere a personajului la etapa premergătoare punctului culminant. Situaţiile dramatice din povestirile lui D. H. Lawrence sînt mai diverse, chiar dacă şi aici întîlnim momente de cotitură în viaţa protagoniştilor. A treia vizează imaginarul şi simbolismul în proza scurtă a lui H. James, J. Conrad şi D. H. Lawrence. Utilizarea imaginilor şi simbolurilor este subînţeleasă de M. Trebisz în acest context ca parte a tehnicii narative ce contribuie la menţinerea compelxităţii generale a povestirii şi a conciziei ei[346]. Imaginile şi simbolurile marchează nu doar fazele în progresia acţiunii, ci o înlocuiesc. Spre exemplu, arta prescurtării la H. James depinde foarte mult de substituirea dramei prin imagini sugestive. Un proces similar este vizibil la J. Conrad, însă dacă H. James porneşte de la idee spre imagine, J. Conrad începe cu imaginile din lumea fizică, ele transformîndu-se în idei pe parcursul desfăşurării acţiunii. La D. H. Lawrence, proeminenţa unor imagini este deseori anunţată deja în titluri, ele amintind sistematic în nuvele de dorinţele ascunse ale personajelor. În esenţă, calităţile arhetipale ale prozei scurte a lui J. Conrad şi D. H. Lawrence atestă preocuparea majoră a epocii pentru mitic, pentru evadarea în preistoric şi primitiv. A patra

[345] Trebisz M. *Op. cit.,* p. 67.
[346] *Ibidem*.

atrage atenţia asupra structurii povestirilor lui H. James, J. Conrad şi D. H. Lawrence, M. Trebisz observînd că repetiţia şi convenţia aventurii negative predomină, prima rezultînd frecvent din cea din urmă[347].

Asemeni lui M. Trebisz, A. A. Burţev se preocupă de originalitatea povestirilor lui J. Conrad, în special, de cele timpurii, dar, în comparaţie cu primul, al doilea pune accentul pe procentajul de imitaţie şi inovaţie în creaţia autorului. Trecînd în revistă scriitorii care l-au influenţat pe J. Conrad – A. Daudet, G. de Maupassant, G. Flaubert, în alte surse şi I. Turgheniev – cercetătorul se rezumă la impactul lui Maupassant, R. L. Stevenson şi R. Kipling asupra prozei scurte conradiene. Cu toate că măiestria artistică a lui J. Conrad nu poate fi contestată, A. A. Burţev susţine că printre povestirile timpurii ale scriitorului se întîlnesc lucrări cu caracter imitativ, aducînd drept exemplu povestirea *The Idiots* („Idioţii"), scrisă sub influenţa lui Maupassant[348]. Privitor la opinia că J. Conrad „ar fi urmaşul lui Stevenson", A. A. Burţev consideră că nu există temei să se vorbească despre o influenţă directă, dar este incontestabil că experienţa lui R. L. Stevenson şi-a găsit refelectarea atît în tehnica narativă, cît şi în arta prozei scurte a contemporanului său mai tînăr. Pe lîngă acestea, creaţiile exotice ale lui R. L. Stevenson au pregătit cititorul pentru receptarea povestirilor şi romanelor lui J. Conrad care se referă la tărîmuri îndepărtate. După A. A. Burţev, este mai dificil de justificat afirmaţia că R. Kipling ar fi avut o influenţă asemenea celei a lui G. Flaubert sau a altor scriitori de pe continent în cazul creaţiei conradiene. Nu o dată criticii englezi l-au declarat pe J. Conrad drept discipol al lui R. Kipling. A. A. Burţev atenţionează, însă, că remarca este valabilă numai pentru primele lucrări ale scriitorului, în creaţiile ulterioare, de maturitate, ale lui J. Conrad, evidenţiindu-se pregnant polemica cu teoria despre „povara omului alb", autorului fiindu-i străine năzuinţele expansioniste ale lui R. Kipling[349]. Pe de altă parte, A. A. Burţev nu ezită să citeze părerea lui J. Galsworthy despre problema tradiţiei în opera conradiană, care insistă

[347] *Ibidem*, p. 69.
[348] Бурцев А. А. *Op. cit.*, p. 117.
[349] *Ibidem*, p. 118.

că nu poate surprinde influenţa vreunui autor concret în scrierile lui J. Conrad, motivîndu-şi punctul de vedere prin specificul talentului lui J. Conrad – artistul. J. Galsworthy rămîne ferm convins că de la bun început J. Conrad şi-a „croit singur drumul", şi-a elaborat propria metodă, „neîntemeiat de dificilă", ceea ce demonstrează originalitatea artei lui J. Conrad.

Din afirmaţiile lui M. Trebisz şi ale lui A. A. Burţev reiese clar că originalitatea prozei scurte conradiene rezidă în poetica ei. Concepţia estetică a lui J. Conrad despre povestire include variate aspecte ale formei şi fondului acestei specii, dar, indiscutabil, viziunea scriitorului despre lungimea/mărimea ei este una dintre cele mai incitante. În opinia lui J. Conrad mărimea povestirii nu trebuie să depăşească 30 000 cuvinte[350]. Pe de o parte, este vorba de necesitatea estetică a motivării, a „unui sens al inevitabilităţii într-un mod tradiţional"[351]. Pe de altă parte, pe scriitor îl fascina „ambiţia ritmică" a povestirii. L. Constantinescu este tentată să creadă că admiraţia lui J. Conrad pentru I. Turgheniev în detrimentul lui F. Dostoievski şi L. Tolstoi este parţial motivată de problema dimensiunii. În acelaşi timp, este binecunoscut faptul că scriitorul cu greu se conforma rigorilor, în special, celor ce ţineau de lungimea povestirii. Pe piaţa periodicelor, doar *Blackwood's Edinburgh Magazine* publica povestirile conradiene fără a ţine seama de rigorile timpului şi spaţiului.

În legătură cu problematica povestirilor, J. Conrad manifestă o viziune prin excelenţă neoromantică. Date fiind diversitatea şi complexitatea lor, temele neoromantice sînt clasificate în „două categorii"[352]: *morale* şi *moral-psihologice*, primele vizînd existenţa umană în general, iar cele din urmă – o realitate social-politică concretă. Alte preocupări neoromantice ale povestirilor conradiene includ pornirile escapiste, exotismul, neoprimitivismul, drama maturităţii, paralela dintre călătoria exterioară şi interioară a autodescoperirii, dramatizarea conştientă a

[350] Constantinescu L. *Op. cit.,* p. 63.
[351] *Ibidem*.
[352] Бурцев А. А. *Op. cit.*, p. 116.

limitelor umane, interesul elegiac pentru lucruri „îndepărtate şi oameni care au trăit” etc.

Tipologia povestirii ține la fel de specificul poeticii conradiene. În prefața culegerii *Short Stores* („Povestiri”) J. Conrad scria că „unicul principiu [...], admisibil într-o oarecare măsură, era principiul clasificării după teme”[353]. Valorificînd acest criteriu, cercetătorii ruşi au constatat că proza scurtă a autorului tinde spre tipul de povestire psihologică cu un bogat substrat romantic[354]. Cercetătorii din Vest urmează teoria lui M. D. Springer, clasificînd povestirile conradiene în apologuri, apologuri-exemplu, satire, „tragedii patetice” şi „maturizări ale personajelor prin testarea caracterului”. M. Trebisz admite că această clasificare se pretează la proza scurtă conradiană, deşi pot fi atestate şi cazuri cînd aplicabilitatea ei devine imposibilă datorită asemănării temelor care apar în lucrări[355].

Pe parcursul activității sale J. Conrad a scris şapte culegeri de povestiri, dintre care şase – *Povestiri ale neliniştii* (1898), *Tinerețe, o narațiune şi alte două povestiri* (1902), *Taifun şi alte povestiri* (1903), *O colecție de şase* (1908), *Între pămînt şi mare* (1912), *Între flux şi reflux* (1915) – au fost publicate în timpul vieții, iar a şaptea – *Povestiri din auzite* (1925) – a apărut după moartea sa. Pînă în prezent corpusul de povestiri conradiene a fost interpretat din diferite puncte de vedere. Un subiect cu totul neinvestigat s-a dovedit a fi legătura dintre strategiile narative şi problematica neoromantică. Dezbaterea lui ar reprezenta nu pur şi simplu încă o contribuție la multitudinea de studii existente despre creația lui J. Conrad, ci, în primul rînd, reactualizarea conținutului valoric al povestirilor conradiene (29 de lucrări), incitarea la noi tatonări ale prozei scurte a lui J. Conrad şi, nu în ultimul rînd, deschiderea unor noi perspective critice.

---

[353] Конрад Дж. *Избранное в двух томах*, Т. 2, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959, p. 674.
[354] Бурцев А. А. *Op. cit.*, p. 115.
[355] Trebisz M. *Op. cit.,* p. 43.

Culegerea *Povestiri ale neliniştii* este una de iniţiere a scriitorului în arta povestirii sau „de ucenicie”[356]. În pofida faptului, particularităţile stilului conradian se conturează clar deja în acest prim volum, care include cinci povestiri – *The Lagoon* („Laguna”), *Karain*, *The Idiots* („Idioţii”), *An Outpost of Progress* („Un avanpost al progresului”), *The Return* („Întoarcerea”): confuzie, pe de o parte, manevrarea cu operaţiile memoriei, subiecte obscure cu implicaţii etice, pe de altă parte. A doua culegere – *Tinereţe, o naraţiune şi alte două povestiri* – este la fel de celebră printre volumele de povestiri ale lui J. Conrad, precum *Lord Jim* este printre romanele sale. Culegerea cuprinde trei naraţiuni (*Youth* („Tinereţe”), *The Heart of Darkness* („Inima întunericului”), *The End of the Tether* („Capătul laţului”)), scriitorul admiţînd că, publicate împreună, ele reprezintă „o producţie mai autentică”[357]. Volumul de povestiri discutat este remarcabil, în special pentru modalităţile de reprezentare a personajului şi perspectiva temporală[358]. A treia culegere – *Taifun şi alte povestiri* (*Typhoon* („Taifun”), *Amy Foster*, *Falk: A Reminescence* („Falk: o reminescenţă”), *To-morrow* („Mîine”)) – se distinge prin varietate şi importanţa acordată analizei empirice. Dacă, în aparenţă, următoarea culegere conradiană – *O colecţie de şase* (*Gaspar Ruiz – A Romantic Tale* („Gaspar Ruiz – o poveste romantică”), *An Ironic Tale: the Informer* („O poveste ironică: Informatorul”), *The Brute – An Indignant Tale* („Bruta – o poveste revoltătoare”), *A Desperate Tale. An Anarchist* („O poveste disperată. Anarhistul”), *The Duel* („Dueliştii”), *Il Conde*) – are puncte de tangenţă cu volumele anterioare, la o analiză atentă, constatăm că deosebirile sînt mult mai pronunţate decît asemănările. Particularităţile ţin, după cum era de aşteptat, de stilul povestirilor şi tehnica narativă. De asemenea, structura narativă elaborată bazată pe memorie şi reflecţie este simplificată drastic în volumul dat: naratorii încă sînt utilizaţi, dar diferă considerabil de vocile ce domină în *Tinereţe* sau *Falk*. În cele din urmă,

[356] Constantinescu L. *Explorations in the Ironic Dimensions of the 20th Century British Short Fiction: Conrad, Joyce and Fowles*, Iaşi: „Al. I. Cuza” University, 1997, p. 67.
[357] Constantinescu L. *Op. cit.*, p. 113.
[358] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 41.

poate fi observată o tranziție în privința fundalului povestirilor „de la vastele întinderi ale apelor la vastele întinderi ale timpului”[359]. *Între pământ şi mare* (*A Smile of Fortune* („Un surîs al sorții”), *The Secret Sharer* („Pasagerul clandestin”), *Freya of the Seven Islands* („Freya de pe cele Şapte insule”)) este o culegere în care J. Conrad revine la metoda artistică caracteristică volumelor timpurii ale sale. Însă, dacă tematica şi tehnica acestor trei povestiri proiectează un şir de paralelisme cu lucrările anterioare, stilul lor este desăvîrşit, iar subtilitatea bazei psiho-morale nu este exagerată[360]. A şasea culegere de povestiri a lui J. Conrad – *Între flux şi reflux* (*The Planter of Malata* („Plantatorul de pe Malata”), *The Partner* („Partenerul”), *The Inn of the Two Witches* („Hanul celor două vrăjitoare”), *Because of the Dollars* („Din cauza dolarilor”)) – atestă conformarea scriitorului la pretențiile cititorului de periodice[361], fără a renunța, însă, la concepția neoromantică asupra lumii şi la experimentarea cu tehnica narativă. Referitor la interesul crescînd al scriitorului pentru virtuozitatea tehnică a prozei sale scurte, acesta este reflectat de epigarful culegerii, care conține instrucțiunile lui Hamlet date actorilor. Similar unei piese în piesă, şi povestirile culegerii sînt „jucate” cu un anumit scop didactic. În privința ultimei culegeri de povestiri conradiene – *Povestiri din auzite* (*A Warrior's Soul* („Suflet de războinic”), *Prince Roman* („Prințul Roman”), *The Tale* („Povestea”), *The Black Mate* („Timonierul negru”)) – sînt atestate doar referințe episodice. Explicația oferită de exegeți pentru conjunctura creată este că lucrările lui J. Conrad scrise după 1912, inclusiv volumul dat, sînt considerate inferioare celor scrise anterior, autorul abandonînd caracterizările şi narațiunile complexe pentru a se axa pe aventură, latura sentimentală a vieții, violență etc.

Dacă la începutul investigării celor şapte volume de povestiri conradiene prin prisma narativității, inițiativa propusă părea oarecum confuză, pe parcursul ei am constatat că în cadrul prozei scurte al lui J. Conrad pot fi distinse un şir de modele

[359] Said E. *Op. cit.,* p. 125.
[360] Curle R. *Op. cit.* , p. 62.
[361] *Ibidem*, p. 90.

structurale la care autorul recurge pentru a dezbate convingerile sale neoromantice. În opinia cercetătorilor, trei dintre acestea prezintă interes, deoarece au o răspîndire largă în povestirea conradiană.

Primul model – atestă preferința lui J. Conrad pentru tehnica povestirii înrămate, E. Said susținînd că protocolul dramatic al majorității textelor conradiene îl constituie *povestirea sub forma unui schimb de impresii* (the swapped yarn), *expozeul istoric* (the historical report), *legenda împărtăşită reciproc* (the mutually exchanged legend), *retrospecția meditativă* (the musing recollection), care presupune prezența unui vorbitor şi a unui ascultător şi a unei ocazii specifice pe măsură. Astfel, o caracteristică distinctivă a povestirilor conradiene este „relatarea narațiunii de parcă ar fi comunicată oral", „ascultarea" şi „relatarea" formînd baza povestirii, cele mai stabile activități senzoriale ale ei şi măsura duratei narațiunii[362]. Dintre povestirile care recurg la modelul amintit se numără *Idioții*, *Întoarcerea*, *Inima întunericului*, *Taifun*, *Falk*, *Anarhistul*, *Pasagerul clandestin*, *Plantatorul de pe Malata*, *Suflet de războinic*, *Prințul Roman*, *Timonierul negru*.

Considerată de J. Conrad „o lucrare cu un caracter vădit derivat", *Idioții* afirmă o problemă neoromantică recurentă în întreaga creație conradiană – destinul tragic al ființei umane – exemplificată aici de cazul unei familii de fermieri din nordul Franței: nenorocul soților Bacadou de a avea patru copii idioți la rînd, înjunghierea soțului – Pierre – pentru a nu mai naşte asemenea copii şi sinuciderea soției – Susan, copiii rămînînd orfani. Retrospecția este procedeul la care apelează scriitorul pentru a înfățişa cît mai credibil tristețea patetică şi teroarea protagoniştilor. De fapt, tehnica narativă din această „dramă a iluziei înrobitoare şi suicidului" aminteşte de Maupassant: un narator soseşte la locul acțiunii şi comentează într-un mod incisiv despre ironia circumstanțelor. *Întoarcerea* evocă ceva mai mult decît intenția autorului de a expune „învățătura burghezului bestial"[363]. Cronica atomistă a felului cum Alan Harvey tratează dezastrul din

[362] Said E. *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983, p. 94.
[363] Said E. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge: Harvard University Press, 1966, p. 104.

trecutul său imediat relevă, în realitate, interesul neoromantic pentru tragismul existenței umane prin intermediul unui „exercițiu de auto-devalorizare”[364]. Şi în povestirea de față strategia utilizată este flashback-ul, totuşi, este vorba de o „retrospecție egoistă”[365], indusă de teoriile lui Schopenhauer şi Sartre. *Inima întunericului* constituie alt episod ce se naşte din trecut, trecutul lui Marlow. În realitate, J. Conrad şi-a dorit să confere unei teme sumbre „o rezonanță sinistră, o tonalitate a ei proprie”[366], şi a izbutit s-o prezinte într-o lumină şi mai nefirească, lăsînd să planeze enigma asupra punctului culminant. Drept urmare, problematica neoromantică abordată de scriitor se bifurcă: pe de o parte, J. Conrad generalizînd despre ambiguități morale, dileme etice; iar, pe de altă parte, cugetînd despre cruzimea omului față de om, spolierea pămîntului în numele „progresului”, cu accentul pe laturile ei „întunecate” („întunericul” din titlu referindu-se şi la corupția morală, la noapte, la moarte, la ignoranță, precum şi „la aspectele prerafionale şi preverbale pe care cuvintele încearcă să le tălmăcească”[367]). Problematica complexă presupune o tehnică narativă pe potrivă, cîteva dintre procedeele utilizate de J. Conrad incluzînd: discursul indirect, ironia, paradoxul, repetiția, parabola, contrastul, convențiile Doppelgänger-ului, ale povestirii înrămate şi ale apologului[368], acestea, dar şi altele, avînd funcția de a sugera multiplicitatea sensurilor proprii motivației şi activității umane. Cu povestirea *Taifun* J. Conrad continuă să deschidă file noi în creația sa. Deşi, în aparență, este o lucrare despre o furtună înfricoşătoare, preocuparea esențială a povestirii ține de motivarea umană. Cît priveşte noile tehnici narative, propriul comentariu al lui J. Conrad induce oarecum în eroare: „Aceasta este prima mea încercare de abordare a unui subiect în glumă, aşa ca să zic”[369]. Este cert, însă, că inovația scriitorului are de a face cu categoria modului (multiplele perspective contribuind la evaluarea

[364] *Ibidem*, p.111.
[365] *Ibidem*, p. 106.
[366] *The History of the English Novel*, Vol. 9/10, p. 30.
[367] *Introduction* // Conrad J. *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. XXI.
[368] Trebisz M. *Op. cit.*, p. 44-48.
[369] *Ibidem*, p. 38.

caracterului căpitanului MacWhirr) şi cu categoria timpului (spre exemplu, la prezentarea expresivă a furtunii şi a perioadei de douăzeci de minute de calm, J. Conrad egalează timpul istoriei cu timpul discursului, iar elipsei – strategia datorită căreia povestirea a devenit renumită şi l-a consacrat pe autorul ei în contextul prozei scurte – îi revine funcţia nu doar de a implica cititorul într-o încercare „reală", dar şi de a afirma corelaţia dintre doctrina neoromantică şi tehnica narativă, accentuînd ponderea experienţei „directe" ca sursă de integritate şi înţelepciune, înregistrînd şi examinînd piedicile din calea solidarităţii umane). *Falk: o reminescenţă* este una dintre povestirile dedicate Estului. Valoric, ea se situează între *Taifun* şi *Pasagerul clandestin*, depărtîndu-se de realismul strict al primei povestiri şi apropiindu-se de efectele simbolice bine manevrate ale celei din urmă, datorită adoptării unor strategii semialegorice. Tematic, povestirea reflectă o preocupare specifică concepţiei neoromantice conradine: ironia civilizaţiei, codurile social-culturale dovedindu-se a fi lipsite de apărare împotriva presiunii elementare a instictelor (Falk fiind silit să mănînce carne de om, pentru a supravieţui pe o navă în derivă). Dintre tehnicile şi procedeele narative utilizate de scriitor pentru a înfăţişa cît mai veridic „fuziunea canibalismului şi seducţiei" pot fi consemnate aluzia ironică, convenţia povestirii încadrate, recursul la punctul de vedere etc. *O poveste disperată***.** *Anarhistul* – o relatare despre cum circumstanţele îl forţează pe protagonist să devină anarhist fără nici un motiv ci doar din convenienţă – constituie mai degrabă o abordare patetică decît „disperată" a condiţiei anarhistului[370]. În esenţă, povestirea conturează opinia lui J. Conrad despre formarea „revoluţionarilor roşii şi a teroriştilor", toţi etichetaţi ca „anarhişti" în acele timpuri. Pe de altă parte, reflectînd asupra absurdităţii destinului victimei şi a intenţiilor criminale ale călăilor săi, scriitorul reuşeşte să schiţeze problema ironiei politice, a cărei tratare atinge punctul culminant în *Agentul secret*. Tehnic, povestirea operează cu contrastul ironic dintre un lepidopterist şi victimă şi convenţia povestirii înrămate, *Anarhistul* fiind narat de

[370] *Ibidem*, p. 80.

lepidopteristul în cauză, care se interesează de soarta unui muncitor solitar – Paul – devenit ulterior anarhist, fără vrerea sa. Un număr considerabil de dezbateri critice i-au fost dedicate celei mai scurte dintre povestirile lui J. Conrad – *Pasagerul clandestin*. Scriitorul însuşi era mulţumit de rodul muncii sale, fiind convins că, în sfîrşit, şi-a însuşit la perfecţiune genul narativ scurt. Latura fascinantă a *Pasagerului clandestin* rezidă în ezitarea ei de a aproba direct decizia căpitanului de a-l salva şi adăposti pe Leggatt, părtaşul său secret, şi de a-l ajuta să evadeze, fără a-şi ispăşi pedeapsa pentru crima săvîrşită[371]. Nu poate fi trecut cu vederea nici mesajul pozitiv al lucrării, beneficiile pe care i le aduce Leggatt tînărului căpitan – amintiri discrete în locul unora vagi, o autoidentificare curajoasă în locul unei retrageri ruşinoase – şi lecţia învăţată de protagonist în urma implicării în aventura cu Leggatt: există situaţii controversate cînd deciziile trebuie luate şi duse la bun sfîrşit. W. Krajka şi A. Zgorzelski semnalează că, din acest punct de vedere, povestirea lansează legi universale[372], care pot fi identificate la trei niveluri: 1) omul şi mediul lui, relaţie consolidată prin intermediul „rudeniei umane”[373]; 2) omul în raport cu alt om, naraţiunea subliniind existenţa unei legături de compasiune dezinteresată între oameni; 3) atitudinea faţă de propria lume interioară, povestirea fiind interpretată, de multe ori, ca „o evoluţie spre integrarea sinelui inconştient”[374]. Dintre tehnicile narative utilizate, naraţiunea la persoana întîi sau monologul retrospectiv al naratorului-căpitan, relaţia cauzală dintre trecut şi prezent, convenţia Doppelgänger-lui, aluzia biblică la istoria lui Cain şi Abel din *Geneză* sînt remarcabile pentru tratarea lor inovativă. *Plantatorul de pe Malata* expune la o scară mai mică triunghiul din *Sub ochii Occidentului* care există aici între Geoffrey Renouard – H. Walter alias Arthur şi Felicia Moorsom. După S.K. Land comparaţia între lucrările menţionate este concludentă, deoarece ambele urmează aceeaşi linie de subiect: „...eroul este responsabil pentru moartea unui fost

[371] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 40.
[372] Krajka W., Zgorzelski A. *On the Analysis of the Literary Text*, Warszawa: PWN, 1984, p. 148.
[373] Said E. *Op. cit.*, p. 132.
[374] *Ibidem*, p. 127.

asociat şi moartea lui o deranjează îndeosebi pe eroină în relația cu eroul”[375]. Respectiv, problematica neoromantică a povestirii intensifică contrastul dintre protagoniști: fatalismul, visul neoromantic, izolarea de societate, pasiunea distrugătoare etc. În strînsă legătură cu tematica lucrării se află şi tehnica narativă care profilează o narațiune la persoana a treia punctată cu elemente a povestirii despre stafii, a convenției visului, cu ironie şi aluzie la mitologia clasică. Povestirea de deschidere a ultimului volum – *Suflet de războinic* – are drept fundal perioada invaziei Franței asupra Rusiei sub conducerea lui Napoleon în 1812 şi relatează viața unui ofițer rus înainte de invazie şi pe parcursul ei. Tematic, lucrarea reliefează constanta dilemă morală a protagonistului conradian, care în *Suflet de războinic* ține, pe de o parte, de onoare şi prietenie şi, pe de altă parte, de noțiunea convențională dintre bine şi rău (francezii numărîndu-se printre inamicii Rusiei, ofițerul rus este nevoit să facă teribila opțiune). Tehnic, autorul recurge la convenția povestirii înrămate, *Suflet de războinic* fiind prezentată sub forma unei anecdote auzite de la un ofițer cărunt, iar pentru a-i spori efectul dramatic, ultimul episod al povestirii nu este expus, strategia făcînd aluzie la lucruri şi mai înfiorătoare, ceea ce demonstrează că metoda lui J. Conrad „nu şi-a pierdut forța de sugestie macabră”[376]. Scrisă în 1911, *Prințul Roman*, este unica povestire conradiană în care acțiunea se petrece în Polonia, scriitorul oglindind marea răscoală a polonezilor împotriva ruşilor, din 1831. Preocupîndu-se de destinul unui militar şi aristocrat polonez, care este chemat să aleagă între Polonia şi Rusia cînd răscoala începe, lucrarea afirmă, pe lîngă problema neoromantică a alegerilor morale şi a consecințelor acestora, un alt principiu al doctrinei – patriotismul. Etalarea eroismului şi devotamentului personajului este subînțeleasă de cercetători ca „un epicediu dedicat neamului Nalecz Korzeniowski”[377]. Noutatea strategiei narative din *Prințul Roman* vizează modalitatea de înfățişare a prezentului, care cuprinde în sine o notă de sufocare spirituală, nemaiîntîlnită în lucrările precedente,

[375] Land S. K. *Conrad and the Paradox of Plo**t***, London and Basingstoke: Macmillan, 1984, p. 208.
[376] *Ibidem*.
[377] *Ibidem*.

şi care constituie doar o identificare vagă a trecutului, de parcă stabilirea legăturii dintre prezent şi trecut ar fi imposibil de realizat[378]. Natura umană, sau mai cu seamă, ingeniozitatea ei, specificul vieţii de marinar şi preocuparea spiritism într-o manieră voalată formează substratul neoromantic al *Timonierului negru*. Scrisă prin 1884, după cum menţionează C. Graham, povestirea narează aventura ofiţerului Bunter, care pe parcursul călătoriei de la Londra spre Calcutta, suferă un accident – încărunţeşte. Printre strategiile şi procedeele narative care conferă *Timonierului negru* o notă distinctivă se numără relatarea la persoana întîi, accentul asupra detaliului şi scenelor dramatice de genul confruntării dintre Bunter şi Johns, deznodămîntul spiritual cu nuanţe comice şi ilare etc.

Al doilea model se axează pe funcţia naratorului conradian şi pe procesul de narare propriu-zis, M. Greaney afirmînd că într-un număr considerabil de povestiri conradiene apare un narator (de obicei, anonim), care expune şi încadrează reprezentaţia orală a povestitorului, iar însuşi procesul de relatare a povestirii este idealizat ca un dialog între egali ce depăşeşte toate frontierele culturale[379]. Acest model îşi găseşte reflectarea în povestiri precum *Laguna*, *Karain*, *Tinereţe*, *Amy Foster*, *Gaspar Ruiz*, *Informatorul*, *Bruta*, *Il Conde*, *Freya de pe cele şapte Insule*, *Din cauza dolarilor*, *Povestea*.

Cea dintîi, *Laguna*, este remarcabilă pentru „frumuseţea ei intrinsecă”[380]. Atractivitatea povestirii este determinată de subiectul ei – trădarea impulsivă şi remuşcarea permanentă – care îşi revendică din start apartenenţa la doctrina neoromantică. Pentru a reda cît mai credibil problematica neoromantică a povestirii, J. Conrad a experimentat cu o versiune scrutătoare şi ambiguă a relaţiei povestitor-ascultător, utilizată de I. Turgheniev în povestirile sale[381]. De această dată, omul alb apare doar în ipostaza de ascultător pasiv al naratorului Arsat – un malaiezian – avînd posibilitatea doar să-l compătimească. Definitorii pentru

[378] Said E. *Op. cit.,* p. 133.
[379] Greaney M. *Op. cit.*, p. 15-16.
[380] *The History of the English Novel*, Vol. 9/10, London: H. F. & G. Witherby Ltd., 1939, p. 33.
[381] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad***,** p. 28.

tehnica narativă din *Laguna* sînt alte două aspecte: peisajul şi redarea timpului şi spațiului. În exegeză este vehiculată opinia că „jungla"/laguna tropicală în calitate de „actor amenințător" este un topos mai puțin efectiv aici în comparație cu povestirile care au urmat[382]. Nu pot fi trecute cu vederea, însă, funcțiile lui, care iarăşi trădează „subiectivizarea romantică"[383] a fenomenului: de proiecție a lumii emoționale a protagonistului, de „acompaniere muzicală"[384] a desfăşurării intrigii etc. Cît priveşte corelația timp-spațiu din *Laguna*, acțiunea este condensată, comprimată la maximum, în aparență durînd cîteva ore, dar, în realitate, concentrîndu-se în jurul punctului culminant, retrăit de protagonist şi spre care tinde firul amintirilor şi retrospecțiilor, aşa încît aproape întreaga viață a lui Arsat se încadrează în limitele povestirii. *Karain* la fel ca *Laguna* aduce în discuție povara singurătății şi nedeterminării. Protagonistul povestirii, Karain, o căpetenie de trib, este, asemeni lui Arsat, bîntuit de stafia prietenului pe care l-a trădat din cauza unei femei. Ideea povestirii are la bază o baladă poloneză – *Czaty* („Ambuscada") – ceea ce atestă rezonanța ei şi confirmarea principiului neoromantic că „natura umană variază puțin de la o regiune la alta"[385]: capacitatea de a iubi pătimaş, de a trăda şi de a fi înrobit de iluzii uneşte rase diferite. Din punct de vedere narativ, *Karain* este o povestire mai ambițioasă deoarece soluționează unele carențe tehnice caracteristice lucrărilor timpurii ale lui J. Conrad. În primul rînd, replica morală din partea ascultătorilor devine elementul cheie. În al doilea rînd, această poveste a duplicității, vinei şi iluziei este relatată de un narator, care, deşi nu este numit, are vocea lui Charlie Marlow şi împărtăşeşte scena cu protagonistul din dramă. În al treilea rînd, chiar din subtitlul povestirii *O amintire*, este evidențiată importanța memoriei, „malaiezianul trăind în memoria naratorului alb"[386]. Alături de strategiile menționate este afirmată pregnant

[382] Constantinescu L. *Op. cit.,* p. 67.
[383] Бурцев А. А. *Op. cit.*, p. 126.
[384] *The History of the English Novel*, p. 33.
[385] *Introduction* // Conrad J. *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. XV.
[386] Constantinescu L. *Op. cit.,*p. 69.

categoria timpului: „contrastul intenționat”[387] dintre prezent şi trecut, utilizarea flashback-ului, derularea intrigii „în zigzag” – toate redînd dramatismul şi esența catastrofală a vieții. „O ispravă a memoriei”, după cum semnalează J. Conrad, *Tinerețe* relatează nostalgia sinceră şi nestingherită a lui Charlie Marlow, la o vîrstă mijlocie, după optimismul înflăcărat al tinereții sale. Este semnificativ că *Tinerețe* compare ca una dintre puținele povestiri conradiene care afişează, în spiritul doctrinei neoromantice, un ideal pozitiv. De asemenea, în povestire pot fi consemnate şi alte preocupări caracteristice pentru acest fenomen: absurdităţile şi contradicțiile inerente tuturor eforturilor omeneşti, puterea transformatoare, dar trecătoare, a tinereții, afirmarea stăpînirii de sine. Atractivitatea acestor teme se datorează în mare măsură experimentului lui J. Conrad cu tehnica narativă. Utilizarea lui Marlow ca narator are mai multe avantaje: îi permite scriitorului să se distanțeze de text, să exploreze problemele morale cu flexibilitate, să investigheze minuțios lumea interioară a individului, să implice cititorul în narațiune prin intermediul unui auditoriu surogat. Pentru a evidenția dubla ipostază a naratorului – a tînărului Marlow „vorbind” în narațiunea vîrstnicului Marlow[388] – J. Conrad recurge şi la procedee precum repetiția, abundența de construcții apozitive, elocvența excesivă, ironia comică ş.a. La fel ca *Taifun*, *Amy Foster* demonstrează cum cele mai bune povestiri conradine tind să reliefeze paradigme mitice sau universale ale experienței[389]. Printre temele care atestă universalitatea povestirii se numără destinul unui străin într-o comunitate care-l persecută din cauza ciudățeniilor lui, motiv întîlnit în literatura engleză (H. G. Wells) şi cea de pe continent (V. Hugo), frica şi ignoranța de la baza prejudecății de grup, care sînt eterne şi iredutabile etc. De precizat că arhetipul naufragiatului în *Amy Foster* este scos în relief de nartorul povestirii – Dr. Kennedy – care, prin aluzii clasice elaborate şi moralizare solemnă, şi-a propus să-i ilustreze prietenului său o tragedie modernă, „diferită de cea greacă, ce se naşte din diferențe ireconciliabile şi din

[387] Бурцев А. А. *Op. cit.*, p. 128.
[388] *Ibidem*.
[389] *Ibidem*, p. 39.

acea frică de Incomprehensibilul care planează deasupra capurilor noastre". Modelul arhetipal, diversele puncte de vedere sînt completate de un discurs adecvat, J. Conrad operînd cu regionalisme, expresii din limbajul de colocvial ş.a. *Gaspar Ruiz – o poveste romantică* punctează, în contextul războiului de independență din Chile, destinele tragice, al lui Gaspar Ruiz – personaj al cărui trecut obscur l-a transformat într-o victimă spiritual împietrită a revoluției – şi al Doñei Erminia – femeia care îi tămăduieşte sufletul şi care devine apoi motivația lui intelectuală şi emoțională. Astfel, dintre preocupările neoromantice ale povestirii se impune problema identității, evidențiată semnificativ şi de strategiile narative la care recurge autorul, Santierra, unul dintre naratorii din *Gaspar Ruiz*, interpretînd unirea celor doi protagonişti drept o complementare şi o consolidare a identității umane. Cu toate că nebunia şi înşelătoria sînt, în fond, explicații nesatisfăcătoare ale existenței, ele constituie preocuparea majoră a multor povestiri conradiene, dintre care face parte şi *O poveste ironică: Informatorul*. De obicei, ori de cîte ori, vreunul dintre protagoniştii „urmăriți" al acestui grup de lucrări este tentat să-şi creeze o „imagine de succes", are un sfîrşit tragic din cauza că îşi pierde echilibrul mintal sau că este expus drept un impostor fără scrupule. Situația descrisă se pretează impresionant cazului informatorului din povestirea menționată, care se strecoară în sediul anarhiştilor, este descoperit şi pedepsit. Eşecul personajului principal se datorează, aşadar, faptului că el este captivul unei închipuiri nepotrivite, idee vehiculată în *Agentul secret*, iar în *Informatorul* este intesificată prin naratorul ei – Domnul X – un renumit epicurian şi un cinic înrăit pe societate, care relatează cum anarhiştii din Londra au descoperit că la întrunirile secrete era prezent un spion, planurile lor fiind permanent aduse la cunoştința poliției. Următoarea din volum – *Bruta* – este o narațiune despre mare. Inițial subtitlul povestirii a fost *A Piece of Invective* („O invectivă"), dar la publicarea ei în culegere, J. Conrad l-a înlocuit cu *An Indignant Tale* („O poveste revoltătoare"). Unii cercetători opinează că primul subtitlu era mai potrivit, deoarece sporea seriozitatea şi tenta tragică a lucrării, în timp ce al doilea diminuează simțitor

efectul scontat[390]. Oricum, nici al doilea nu este străin de situația în care este implicată „bruta" – corabia *Apse Family*, care omoară pe cineva în orice călătorie, „indignarea" ținînd, probabil, de faptul că ea pare să fie înzestrată cu o rea-voință nestăpînită. Cu alte cuvinte, ironia sorții ca temă dominantă nu lipseşte din *Bruta*. Amestecul de revoltă, sarcasm şi sinceritate falsă, contrastul ironic dintre viața de familie a străinului, al doilea narator al povestirii, şi violența atroce a brutei, familiaritatea dintre autor şi cititor sînt strategiile narative care conferă unei problematici neoromantice deja cunoscute o dimensiune nouă. *Il Conde*, ultimul episod din *O colecție de şase*, înfățişează întîmplarea unui conte străin, care este gonit din Neapole pentru totdeauna din cauza comportamentului brutal al unui tînăr. Principala teză neoromantică a povestirii rezidă în afirmația că nimeni, nici chiar un om inofensiv cum e contele, nu este scutit de ceea ce este destinul ineluctabil al fiecărui individ. Devotat unei existențe ordonate şi ducînd o viață monotonă, contele are un singur scop în viață, aşteptarea inevitabilului, care este, de fapt, invadarea grosolană a intimității sale rafinate. Respectiv, relevanța epigrafului povestirii – „vedi Napoli e poi mori" – se explică prin aceea că huliganul care-l acostează pe conte este „o imagine microcosmică a Neapolelui"[391]. Factorii care provoacă criza spirituală a contelui sînt previzibili: delicatețea morală excesivă şi decența lipsită de apărare. Acestea şi alte nuanțe ale situației disperate ale contelui sînt surprinse de naratorul povestirii, care posedă ironia lui Marlow, dar nu şi spiritul analitic la adresa omului, care, în cele din urmă, se sacrifică în numele onoarei idealiste. *Freya de pe cele şapte Insule* – un amestec curios de alegorie, analiză ironică, idilă wagneriană cu puternice conotații pesimiste[392] – conturează o tragedie caracteristică spiritului conradian. Povestirea se axează pe destinul lui Jasper Allen, un tînăr hotărît, posesorul bricului *Bonito*, venerat ca o ființă sacră, şi al Freyei Nielsen, a cărei viață cu tatăl ei pe una dintre cele Şapte Insule ale Pacificului este o pregătire pentru viitorul fericit cu Jasper, cînd se vor

[390] Constantinescu L. *Op. cit.,* p. 81.
[391] *Ibidem*.
[392] Constantinescu L. *Op. cit.*, p. 88-89.

căsători şi vor trăi pe bricul acestuia. Dar speranța protagoniştilor este vădit ireală, evadarea într-un paradis imaginar al dragostei avînd urmări dezastruoase: Jasper este deposedat de vasul său, prin uneltirea malefică a gelosului Heemskirk, pierzîndu-şi, treptat, demnitatea umană, iar, Freya devine „țapul ispăşitor al destinului”[393], protagonista lucrării fiind victima a trei bărbați – Jasper, Heemskirk, bătrînul Nelson. Ideea despre ironia sorții este anticipată oarecum de titlul povestirii, care face referință la zeița fertilității, în timp ce în realitate, statutul de sfîntă a Freyei contravine bărbăției lui Jasper, şi de subtitlul ei *A Tale of Shallow Waters* („O poveste a apelor puțin adînci”) – care semnalează că şi în „apele puțin adînci” este loc pentru tragedii umane. Pentru a atribui întîmplării o notă de credibilitate, scriitorul recurge, inițial, la un narator care este un personaj secundar, implicat periferic în acțiune, şi care încearcă să pătrundă în esența tragediei lui Jasper, păstrînd „distanța tragico-comică” față de relatarea sa[394]. Ulterior, intervine bătrînul Nelson, ambii adjudecîndu-şi funcția de reflectori morali. Altă povestire, *Din cauza dolarilor* – o proiecție a conflictului neoromantic dintre întunericul moral şi virtute – demonstrează consecințele determinismului brutal. Existența lui Davidson este o exemplificare a pericolului de a fi „un om într-adevăr bun”, izolarea lui tragică fiind cauzată nu atît de caracterul său, cît de răutatea altor oameni şi de nenoroc. Deşi caritatea lui Davidson cu greu putea fi considerată o crimă demnă de a fi pedepsită, mediul venea cu o interpretare diferită a aspectului respectiv. Problematica povestirii este consolidată de cadrul ei narativ. Cînd, inițial, Hollis începe să descrie nenorocirea lui Davidson unui narator neidentificat, cititorul se aşteaptă la interacțiunea obişnuită a reflectorilor, dar surogatul autorului nu mai revine să comenteze cele auzite. Ulterior, prezentarea evenimentelor este marcată de o „tărăgănare ironică neintenționată”, echilibrată, din fericire, de interesul intrinsec al povestirii şi ritmul ei. Operînd cu strategiile enumerate, Hollis, reuşeşte, de fapt, să contureze dilema morală a protagonistului într-o

[393] *The History of the English Novel*, Vol. 9/10, p. 37.
[394] Constantinescu L. *Op. cit.*, p. 88.

formulă alegorică. Cu toate că se axează asupra alegerilor morale, *Povestea*, catalogată din punct de vedere tipologic un apolog[395], este de o natură total diferită. Prin prisma dilemei morale a protagonistului sînt abordate, de fapt, pornirile ambigue ale comportamentului uman: un ofițer de marină împărtăşeşte iubitei sale cum a cauzat cufundarea unui petrolier scandinav în timpul primului război mondial. Criza spirituală a protagonistului, dar mai ales, ura pentru duplicitate şi incapacitatea de a examina consecințele acțiunii sale finale este intensificată de tehnica narativă la care recurge J. Conrad, originală în acest sens – un dialog între naratorul omniscient, care introduce şi punctează observațiile ofițerului comandant, a doamnei-spectator, a căpitanului, şi cititor. Strategia subliniază, de asemenea, implicațiile etico-interogative ale povestirii[396].

Al treilea model evidențiază conținutul ironic al povestirilor conradiene prin intermediul a opt strategii narative[397]: 1) ambiguizarea conotațiilor tradiționale; 2) impresionismul ca secularizare a miticului; 3) provocarea confuziei „prin introspecție narcisistă"; 4) „echilibrul" dintre cadrul diegetic şi punctul de vedere restrictiv; 5) naratorul ca subiect de investigare; 6) finalul deschis; 7) progresia efectului; 8) strategii microstructurale/stilistice. Modelul respectiv apare în povestirile *Un avanpost al progresului*, *Capătul laţului*, *Mîine*, *Dueliştii*, *Un surîs al sorţii*, *Partenerul*, *Hanul celor două vrăjitoare*.

În *Un avanpost al progresului* J. Conrad a demonstrat că este capabil să-şi depăşească mentorii săi francezi (Maupassant şi Flaubert) şi englezi (Stevenson şi Kipling). Tematic, povestirea reflectă reversul romanticii colonialiste promovate de Kipling, J. Conrad parodiind biciuitor imaginea colonizatorului. Astfel, autorul se distanțează de „literatura acțiunii", în schimb, valorifică preocupări neoromantice precum tragedia omului într-o lume modernă, degradarea lui spirituală, în ştiința literară engleză vehiculîndu-se, în acest sens, punctul de vedere că eroii povestirii – Kayerts şi Carlier – n-au rezistat sub greutatea poverii omului

[395] *Ibidem.,* p. 140.
[396] *Ibidem*.
[397] Constantinescu L. *Rezumatul tezei de doctorat*, p. 14-16.

alb[398]. Tehnica povestirii este la fel de provocatoare ca tematica ei, procedeul pentru care optează J. Conrad fiind ironia, prezentă peste tot: în titlul povestirii, în portretele protagoniştilor, în finalul tragic etc. Disprețul, şi nu mila, definește varietatea ironiei neoromantice din *Un avanpost al progresului*, care este o ironie a contrastului simbolic. Înainte de a începe scrierea *Capătului laţului*, J. Conrad i se confesase lui F. M. Ford: „Întunericul este impresia vieții – trecut şi viitor ...”[399]. Probabil, de aceea, oricît se străduise să n-o transforme într-o preocupare majoră, ideea despre întunecimea lucrurilor îl prinsese pe scriitor în mrejele ei. De menționat că perspectiva tratării temei metaforice a întunericului în *Capătul laţului* – povestea căpitanului Whalley, un bătrîn care, supus unei încercări exorbitante, este, ad litteram, exclus din viață, atît circumstanțele cît şi încercările sale de a rămîne consecvent pînă la urmă numărîndu-se printre cauzele determinante – ia o turnură diferită decît în *Inima întunericului*. În *Capătul laţului* se conturează o tendință specifică viziunii neoromantice conradiene – idealismul distructiv şi „deteriorarea eroică”[400] odată cu trecerea anilor. Ironia este procedeul narativ care surprinde falsitatea idealismului moral al căpitanului Whalley, justificînd oarecum sfîrşitul tragic al protagonistului. Ultima povestire din culegerea respectivă – *Mîine* – a fost pusă în scenă cu titlul *One Day More* („Încă o zi”) şi jucată de cîteva ori la Londra (1904), Chicago (1914) şi Paris (1913). Scrisă după *Amy Foster* ca o lucrare-pereche a acesteia, *Mîine* – povestirea despre iluziile căpitanului Hagberd, despre Harry Hagberd, mult-aşteptatul fecior, un neisprăvit romantic, despre Bessie Carvil, „aleasă” de a fi logodnica lui Harry – proiectează iarăşi tema festelor ironice ale sorții[401]. Din punctul de vedere al tehnicii narative, povestirea este considerată „abstractă, artificială şi uşor alegorică”[402], deoarece se conformează modelului standard al ficțiunii publicate în periodice, iar personajele se aseamănă cu stereotipurile răspîndite. Totuşi, nu poate fi ignorată importanța

[398] Constantinescu L. *Op. cit.,* p. 123.
[399] *Ibidem*, p. 115.
[400] *Ibidem*.
[401] *The History of the English Novel*, Vol. 9/10, p. 34.
[402] Constantinescu L. *Op. cit.,* p. 77.

ironiei, procedeul la care recurge J. Conrad pentru a trata cît mai convingător posibil dilema morală a povestirii şi implicaţiile ei. *Dueliştii* – „o sinopsă tranşantă”[403] a războaielor napoleoniene – este „la fel de măreaţă prin concizia sa precum panorama lui Th. Hardy – *The Dynasts* („Domnitorii”) – finisată în acelaşi an”. Popularitatea povestirii se datorează, cu siguranţă, obsesiei specifice a protagoniştilor, Feraud şi D'Hubert, pentru duel. Mai mult decît atît, opoziţia dintre Feraud, care-şi apără iluzia morală a onoarei rănite, şi D'Hubert, care este constrîns să se confrunte cu o forţă agresivă, scoate în relief o preocupare caracteristică pentru neoromantism în general – evoluţia individului spre moarte, uitare, adevăr, este perturbată de imaginile unei „nelinişti dorite”, născocită de om. Stilul şi tehnica narativă a povestirii sînt la fel de meşteşugit concepute precum „e duelul cu care are de a face”, autorul recurgînd la ironie, de această dată cu conotaţii de simpatie (ambele personaje păstrîndu-şi simţul omeniei), la procedeul simbolic „al părtaşului secret” (D'Hubert resimţind un „antagonism ireconciliabil” şi, în acelaşi timp, „o tandreţe iraţională” faţă de adversarul său, Feraud), la parodierea anumitor clişee şi stereotipuri romantice. *Un surîs al sorţii* afişează un fundal, prin excelenţă, wagnerian[404], E. Said întrezărind asemănări între protagonist şi Parsifal şi Alice şi Kundry. Cît priveşte insula, la început ea reprezintă în viziunea naratorului o apariţie magică în mare, care promite odihnă şi plăcere după călătoria de şaizeci de zile pe nava sa. Fraţii Jacobus, însă, îl readuc la realitatea pe care crezuse c-o lăsase în urmă. Astfel, contextul idilic, conform concepţiei neoromantice a lui J. Conrad, creat în speranţa de a-l proteja pe erou de „întunericul” lumii, se dovedeşte a fi o altă formă de prizonierat. Structurile şi strategiile narative utilizate în *Un surîs al sorţii* – ironia, retrospecţia, tehnica „monologului dramatic”, relatarea naraţiunii de un narator care posedă spiritul satiric al lui Marlow din povestirile timpurii, intercalarea unor istorioare, în aparenţă, irelevante – au o funcţie dublă: pe de o parte, ele confirmă aserţiunea

[403] *The History of the English Novel*, Vol. 9/10, p. 35.
[404] Said E. *Op. cit.*, p. 158.

neoromantică formulată de scriitor în lucrare, iar, pe de altă parte, conturează natura neoromantică a protagonistului, iluziile sale dezvăluind vulnerabilitatea lui din punct de vedere moral şi emoțional. *Partenerul* şi *Hanul celor două vrăjitoare* sînt, după cum observă cercetătorii[405], două lucrări mai puțin valoroase în contextul povestirii conradiene. Totuşi, meritele lor, oricît de nesemnificative ar părea, nu pot fi subestimate. Ambele se preocupă de opoziția simbolică caracteristică povestirilor lui J. Conrad din peroada dată – conflictul dintre o ființă inocentă, izolată, romantică şi forțele subterane – ea avînd puternice implicații morale, care le raportează, indiscutabil, pe axa centrală a problematicii neoromantice conradiene. Prima povestire, *Partenerul*, relatează experiența căpitanului Harry, nenorocit de „diavol" în persoanele lui Stafford şi Cloete, în exegeză vehiculîndu-se părerea că ultimul poate fi înscris în rîndul „ticăloşilor admirabili" creați de scriitor[406]. Inovația lucrării ține de tehnica narativă care are la bază contrastul ironic dintre naratorul-hamal şi spectatorul în ipostază de „scriitor de povestiri", experimentarea lui J. Conrad cu două stiluri şi discursuri incompatibile reprezentînd o modalitate originală de redare a imparțialității sceptice caracteristice lui Marlow. A doua povestire, *Hanul celor două vrăjitoare*, aminteşte mai mult de metoda lui Poe, şi nu a lui Conrad, de a aduce în conflict suprafața narativă rațională cu forțele irației, protagonistul avînd „senzația apăsătoare" a unei lumi nepopulate. De data aceasta distanța sceptică dintre narator şi relatarea sa este realizată cu ajutorul unor procedee ca ironia intelectuală, dicția rafinată şi analiza psihologică abstractă.

Cît priveşte raportarea prozei scurte a lui J. Conrad la grila lui G. Genette, observăm că noutatea creațiilor conradiene ține de felul de a opera cu anumite microstructuri ale celor trei macrostructuri cunoscute – timp, mod, aspect – (analepsa, elipsa, discursul indirect, focalizarea internă, narațiunea heterodiegetică, narațiunea homodiegetică); cu strategii (valorificarea registrelor vorbirii,

[405] Constantinescu L. *Op. cit.,* p. 90.
[406] *The History of the English Novel*, Vol. 9/10, p. 38.

dialogismul, ironia, paradoxul, repetiția, parabola, contrastul, aluziile biblice şi la mitologia clasică) şi cu tehnici specifice (introspecția, convenția Doppelgänger-ului, tradiția povestirii înrămate, procedeul scrisorii, oglinzile paralele). Predilecția lui J. Conrad pentru aceste structuri, strategii, tehnici, precum şi pentru modelele structurale identificate, se află în strînsă legătură cu gruparea preocupărilor neoromantice în: a) cele specifice doctrinei, în general (optimismul înflăcărat al tinereții, rezistența sfidătoare în fața dezasrului, afirmarea voinței, solidarității, patriotismului etc.) şi b) cele caracteristice viziunii conradiene, în particular (tragismul existenței umane, fatalismul, pesimismul, psihologismul profund, dilemele etico-morale etc.). În cele din urmă, conştietizăm că reactualizarea conținutului valoric al povestirilor conradiene se realizează prin conferirea unor dimensiuni noi structurilor şi strategiilor narative vehiculate în teoria literară, şi că eforturile lui J. Conrad de înnoire a genului narativ scurt de la cumpăna secolelor XIX-XX invită, în acelaşi timp, la acceptarea unei abordări, care alături de multe altele, îşi propune să sondeze aspecte şi relații din creația conradiană mai puțin investigate.

3.3. Structurile şi strategiile narative în romanul conradian

În timp ce în proza scurtă J. Conrad valorifică atît structuri ale categoriilor aspectului, modului, timpului, cît şi diverse strategii şi tehnici narative pentru a propaga principiile doctrinei neoromantice, în roman scriitorul recurge la cîteva structuri fundamentale în acest scop. Printre ele se numără naratorul, discursul indirect, punctul de vedere/focalizarea, timpul şi spațiul, precum şi personajul.

Ipostazele naratorului în proza lungă a lui J. Conrad reprezintă, indiscutabil, o problemă incitantă în contextul dat. Pornind de la statutul şi importanța acestei figuri, romanele scriitorului sînt divizate, de obicei, în *narațiuni la persoana a*

treia şi *naraţiuni la persoana întîi*[407]. În primele accentul cade asupra naratorilor anonimi şi discursului indirect liber, iar în cele din urmă – asupra lui Marlow şi confidenţilor săi, discursul indirect liber fiind utilizat mai rar. Din primul grup fac parte *Trăsnaia lui Almayer*, *Proscrisul din Arhipelag*, *Nostromo, Agentul secret*, *Victorie*, *Corsarul*, din al doilea – povestirile *Tinereţe* şi *Inima întunericului* (amintite aici, deoarece împreună cu alte două romane conradiene formează faimoasa tetralogie marlowiană), *Lord Jim*, *Întîmplarea*, *Sub ochii Occidentului*, *Hotarul din umbră*, *Săgeata de aur*, *Ţărmul refugiului*. Investigarea ar fi fost incompletă fără referirea şi la *Negrul de pe „Narcis”*, povestire valoroasă pentru că experimentează impresionant cu structurile narative ale aspectului şi modului.

Primele lucrări ale lui J. Conrad – *Trăsnaia lui Almayer* şi *Proscrisul din Arhipelag* – marchează, după L.A. Ahmecet, evoluţia metodei artistice a scriitorului de la romanul cu narator extradiegetic, caracteristic perioadei timpurii a activităţii sale, la construcţia polifonică a romanului cu narator intradiegetic, definitorie pentru cea de maturitate[408]. Drept urmare, în opinia aceluiaşi cercetător, trecerea în ambele romane de la un punct de vedere la altul este lipsită de „o motivare psihologică convingătoare” şi de „o fundamentare subiectivă”, coliziunile complexe determinîndu-l pe naratorul anonim să urmărească concomitent acţiunea mai multor eroi. Cu toate acestea, C. Cheveraşan consideră că nu poate fi trecută cu vederea utilizarea, deşi restrictivă, a discursului indirect liber pentru a reda – viziunile contrastante ale naratorului şi ale eroului principal, iluziile, tristeţea, resemnarea protagonistului din *Trăsnaia lui Almayer* şi chinul spiritual al lui Willems după ce-l trădează pe Lingard, convingerea fatală a lui Lingard de propria superioritate din *Proscrisul din Arhipelag*[409]. Mai mult decît atît, recurgerea la discursul indirect liber, „un indiciu al neliniştii”[410], care presupune pătrunderea în

[407] Despre clasificarea în cauză întîlnim referinţe în *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 161, la C. Piticari, p. 19-20, la C. Chevereşan, p. 22-56, la L. A. Ahmecet, p. 8-9 ş. a.
[408] Ахмечет Л.А. *Op. cit.,* p. 8-9.
[409] Chevereşan C. *Voices and Languages: Henry James, Joseph Conrad, Stephen Crane, Ford Madox Ford*, Timişoara: Orizonturi Universitare, 1998, p. 23-25.
[410] Kayser W. *Opera literară: O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti: Univers, 1979, p. 218.

lumea interioară a personajului şi reflectarea gîndurilor sale în propriul idiom, constituie o primă încercare a lui J. Conrad de a aborda cu ajutorul unei tehnici narative preocupările neoromantice din romanele sale.

Spre deosebire de creațiile precedente, *Negrul de pe „Narcis”* se caracterizează printr-o „fluiditate a perspectivei narative”[411], printr-o schimbare continuă de la narațiunea omniscientă la cea limitată. Trecerile frecvente de la o perspectivă la alta şi intercalările discursului indirect liber au o funcție dublă, de această dată, pe lîngă punctarea tematicii neoromantice a nuvelei – lupta cu viciile umane, sfidarea şi înlăturarea degradării, afirmarea solidarității, inițierea în maturitate – ele mai subliniază poziția naratorului față de evenimentele descrise şi relația cu echipajul, pronumele „noi” implicînd solidaritatea sa cu echipajul, iar pluralul „ei” – detaşarea de echipaj[412], atitudine, care, de asemenea, poartă amprenta neoromantismului. Însă, în pofida meritelor sale – discontinuitatea narativă, multiplicarea punctelor de vedere, dialogul dintre perspectivele instabile şi confuze – „naratorul flotant” (the floating narator[413]) din *Negrul de pe „Narcis”* are acces la toate mințile, dar nu este ancorat în nici una pînă cînd nu vorbeşte, surprinzător, la persoana întîi spre sfîrşitul povestirii, încă mai conturează tranziția de la imaginea demiurgului la cea a naratorului individualizat.

Deşi precedat cronologic de *Lord Jim*, *Nostromo* nu-i urmează modelul narativ, ci recurge la altul nu mai puțin original. După J. Batchelor, dorința lui J. Conrad de a adopta în acest roman o metodă narativă mai complicată indică un scriitor mult mai încrezut decît creatorul lui *Lord Jim*[414]. De asemenea, de la bun început, *Nostromo* ilustrează vădit aşa-numita „apoziție tematică” (thematic apposition[415]), care implică interacțiunea dintre problematică şi perspectiva narativă, confirmată în cazul dat de caracterul unitar al legăturii dintre preocupările

[411] Piticari C. *Narrative Technique in the Works of Henry James, Joseph Conrad and Virginia Woolf* (Rezumatul tezei de doctorat), Bucureşti, 1989, p. 19.
[412] Piticari C. *Op. cit.,* p. 19.
[413] Batchelor J. *The Edwardian Novelists*, London: Duckworth & Co. Ltd., 1983, p. 35.
[414] *Ibidem*.
[415] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 172.

neoromantice precum explorarea relațiilor materialism – idealism, istorie – implicație personală, putere – influență – integritate personală şi narațiunea la persoana a treia. De fapt, din punct de vedere narativ, *Nostromo* constituie un amalgam de metode de narare: pe lîngă narațiunea extradiegetică, sînt folosite şi narațiunea la persoana îmtîi (în scrisoarea lui M. Decoud şi discursul căpitanului Mitchell), perspectiva limitată (spre exemplu, în punctul de vedere al lui Nostromo, din partea a treia, care înregistrează coruperea fostului *capataz* incoruptibil), gradul de accesibilitate a vocii narative la experiențele interioare ale protagoniştilor şi schimbarea perspectivei narative fiind modulate de discursul indirect liber (Decoud este complet cunoscut pe dinafară; bătrînul Giorgio Viola şi soția lui – Padrona Teresa sînt prezentați pe jumătate ironic, dar cu compasiune; Nostromo este înfățişat, cu precădere, din exterior, un erou popular distins prin acțiunile sale, lumea sa spirituală fiind dezvăluită atunci cînd capitulează în fața seducției argintului etc.). Complexitatea tehnicii în *Nostromo*, intensificată nu doar de manevrarea impecabilă a perspectivei, distanței, persoanei, ci şi a timpului (involuțiile cronologice, fragmentarea extremă, tăieri ale firului narațiunii, reluări etc.), îndreptățeşte binemeritat impunerea sa printre celelalte romane conradiene drept unul „ambițios şi deplin realizat”[416].

În privința următorului roman – *Agentul secret* – J. Lothe semnalează că, alături de *Nostromo*, reprezintă punctul culminant al realizărilor conradiene cu narațiunea la persoana a treia, ambele caracterizîndu-se printr-o perspectivă flexibilă, deseori ironică, mediată cu măiestrie prin intermediul discursului indirect liber[417]. Totuşi, dacă în *Nostromo* predomină tehnica „de cooperare”[418], cititorul implicîndu-se împreună cu scriitorul în procesul de percepere şi consemnare a protagoniştilor şi a lumii din fața ochilor săi, tehnica ironică din *Agentul secret* îl menține pe cititor la distanță de materialul narat. Tot pe seama viziunii ironice a naratorului este atribuită problematica neoromantică specifică a romanului – relația

[416] Vlad Al. *Postfața* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 357.
[417] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 173.
[418] Batchelor J. *Op. cit.,* p. 67.

dintre mediu şi ereditate, degenerarea în neamul omenesc, provocările mediului citadin şi efectele lor asupra individului – care explorează mai selectiv şi în profunzime un şir de tensiuni şi contradicții nerezolvate între sferele publică şi privată..

În *Victorie* experimentul narativ ține de ceea ce R. Secor intuieşte prin „o retorică a mobilității perspectivelor" (a rhetoric of shifting perspectives), schimbările punctului de vedere avînd în cazul dat funcția de a delimita diverse aspecte neoromantice: stări ale conştiinței, sisteme de valori şi modalități de cunoaştere. De menționat că mobilitatea viziunii în *Victorie* este obținută datorită mai multor structuri şi mijloace narative: a) naratorul anonim din partea întîi a romanului – un marinar – care, prin pragmatismul său, devine capabil să prezinte convingător altruismul lui Heyst fără comentarii şi care este la fel de detaşat precum protagonistul era înstrăinat de restul lumii; b) a Căpitanului Davidson, căruia îi revine misiunea de a surprinde împreună cu naratorul anonim, metamorfoza inexplicabilă a caracterului lui Heyst şi care revine în prim plan la sfîrşitul romanului pentru a relata moartea tragică a eroului; c) a punctului de vedere limitat al lui Schomberg, care este unul înşelător în comparație cu cel credibil – a lui Davidson; d) a naratorului omniscient, care raportează în partea a doua şi a treia dialogurile extinse dintre Heyst şi Lena, cititorul fiind determinat să deducă motivele şi implicațiile lor; e) a utilizării discursului indirect liber pentru a reflecta gîndurile interioare ale personajului principal şi pentru a atenua omniscienta narativă totală din partea a doua a romanului; f) a incoerenței narative; g) a unui număr considerabil de afinități textuale cu *Biblia*, *Eneida*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Furtuna*[419] etc.

Considerat de J. Conrad însuşi „o performanță în concizia artistică"[420], *Corsarul* se impune prin „manevrarea economă" a structurilor şi strategiilor narative şi prin abordarea unor preocupări neoromantice majore care apar în

[419] Chevereşan C. *Op. cit.,* p. 36.
[420] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 151.

creațiile precedente ale autorului. Tehnic, romanul recurge, asemeni lucrărilor anterioare, la narațiunea la persoana a treia, la discursul indirect liber, la punctul de vedere, ținut sub control cu atenție, la schimbarea perspectivei narative, realizată cu măiestrie, pentru a se axa asupra lumii spirituale şi a relațiilor dintre cele trei personaje centrale din *Corsarul* – Peyrol, Arlette, Réal. R. Hampson observă că[421] funcția mobilității perspectivei narative şi a focalizării este, de această dată, de a oferi cititorului posibilitatea pătrunderii în secretele, misterele şi răstălmăcirile apărute în *Corsarul*. Tematic, romanul formulează o serie de probleme neoromantice legate direct de tehnica narativă, care au drept scop profilarea individualismului conradian – fraternitatea, patriotismul, traumele copilăriei şi efectul lor, rolul trecutului şi a unor evenimente istorice la modelarea caracterelor umane, sacrificiul de sine etc.

În comparație cu narațiunile la persoana a treia, narațiunile la persoana întîi, în special, cele cu Marlow, reprezintă un moment de cotitură în întreaga creație conradiană. Opinia B. Hardy este sugestivă în acest sens. „Din multitudinea naratorilor din romane", scrie cercetătoarea, „probabil nici unul nu îmbină grija cu imparțialitatea mai stăruitor decît Marlow al lui Conrad"[422]. Despre importanța figurii respective în contextul experimentului conradian cu tehnica narativă s-a scris, cu certitudine, mult. Totuşi, ne vom referi doar tangențial la evaluările critice existente, pentru a ne preocupa mai detaliat de contribuția lui Marlow la propagarea principiilor neoromantice.

Părerile exegeților despre statutul acestui „narator ireproşabil de scrupulos"[423] sînt împărțite, de obicei, în două grupuri, cele care conturează o imagine mai puțin măgulitoare a lui Marlow, prezentîndu-l ca un misogin, imperialist, rasist, şi cele care încearcă să-l salveze de disprețul detractorilor săi[424]. Pe de altă parte, pot fi

[421] *Ibidem,* p. 152.
[422] Hardy B. *Tellers and Listeners: The Narrative Imagination*, London: Athlone Press, 1975, p. 154.
[423] Greaney M. *Op. cit.,* p. 57.
[424] Printre exegeții care au o atitudine pozitivă față de povestitorul lui J. Conrad se numără F. L. Leavis (*The Great Tradition*, 1983, p. 204), W. I. Tindall (*From Jane Austen to Joseph Conrad*, 1958, p. 274-85), J. Verleun (*The Conradian 8*, 1983, p. 21-7 şi *9*, 1984, p. 15-24), I. Watt (*Conrad in the Nineteenth Century*, 1980, p. 200-14) ş.a.

atestate reflecţiile proprii ale lui J. Conrad privitor la crearea şi funcţia lui Marlow, care, deşi nu prea explicite, servesc de multe ori drept punct de plecare în discuţiile pe marginea subiectului dat. Astfel, despre originea personajului său, J. Conrad recunoaşte că este dificil să o explice, deoarece, departe de a fi „un paravan ingenios", „un spirit cunoscut", „un sufler demonic"[425], acesta este, de fapt, un om în carne şi oase, pe care l-a cunoscut într-o staţiune climaterică. Ulterior, adevăratul Marlow a devenit surogatul ideal al scriitorului, J. Conrad semnalînd că din toate personajele sale, „el este unicul care n-a fost niciodată o vexaţie pentru spiritul [său]."[426]. Dar oricare ar fi sursa de inspiraţie, sobrul căpitan Marlow este înainte de toate o inovaţie oportună în arta narativă conradiană: un amfitrion literar lipsit de orice aură titanică, dar împuternicit cu sarcini şi calităţi cvasiauctoriale, avînd gesturi de temporizare şi tăceri semnificative ca nişte cezuri, ştiind să pună ecrane subtile între cititor şi substanţa prozei, constituind „un artificiu de matematician cu ajutorul căruia se calculează cele mai dificile distanţe morale"[427]. Multifuncţionalitatea lui Marlow este completată, de asemenea, de natura sa dublă: cea de narator şi cea de protagonist. Ipostazele delimitate sînt utile din două considerente: prima îi permite lui Marlow să corecteze datele pe care le deţine cu informaţia la care are acces mai tîrziu, iar a doua – să limiteze sursele de informaţie, motivînd lipsa unor detalii, în realitate ţinute sub tăcere, acolo unde e necesar. Ponderea discursului indirect liber la fel reprezintă un aspect esenţial al naraţiunilor cu Marlow. Dacă în lucrările cu un narator anonim pătrunderea în conştiinţa protagonistului cu ajutorul discursului indirect liber se realizează destul de uşor, anume datorită caracterului anonim al instanţei narative, în lucrările cu un narator intra- şi homodiegetic, cum sînt cele cu Marlow, această pătrundere este compromisă de anumite probleme tehnice. În primul rînd, dialogizarea se fondează

[425] *Nota autorului* la *Tinereţe, o naraţiune şi alte două povestiri* // Conrad J. *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 188.
[426] *Ibidem*.
[427] Vlad Al. *Postfaţa* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 350.

pe interacțiunea „cadru-narațiune-narațiunea lui Marlow şi alte narațiuni”[428], în al doilea rînd, pentru a părea autentic, naratorul trebuie să recurgă la mimarea vorbită, indicii intonaționali, cînd relatează povestirea unor ascultători, ceea ce-i destul de dificil de redat în scris. Drept urmare, utilizarea discursului indirect liber în aceste lucrări este restrînsă considerabil, iar problematica neoromantică, reflectată, de obicei, în narațiunile la persoana a treia cu ajutorul procedeului menționat, va fi abordată prin comentariile lui Marlow.

După cum s-a menționat deja, Marlow apare pentru prima dată în povestirea *Tinerețe*. Din start, personalitatea naratorului este reliefată cu ajutorul aşa-numitului „lanț al comunicării” (communication chain[429]), constituit din vorbitor (Marlow, prezentat) – poveste (cronica călătoriei) – ascultători (prezentați şi caracterizați succint, Marlow inclusiv), funcția de a contura cadrul narativ în timp şi în spațiu şi de a introduce în discuție elementele lanțului comunicării revenindu-i naratorului-cadru (frame narrator) – un narator extradiegetic la persoana întîi. În *Tinerețe* şi în *Inima întunericului* naratorul-cadru este un fost marinar, care asemeni celorlați ascultători nu are nume; ei sînt identificați prin referința la profesiile lor (Directorul companiilor, contabilul, avocatul). Este evident că naratorul extradiegetic nu-l cunoaşte bine pe Marlow, aceasta fiind probabil prima ocazie cînd cei doi se întîlnesc, cu toate acestea îşi îndeplineşte sarcina de a surprinde diversele ipostaze ale lui Marlow: uneori un observator fin, alteori un narator mai puțin credibil, iar alteori „un Budda predicînd în haine europene”. Pe de altă parte, discursul lui Marlow, un narator autodiegetic în *Tinerețe*, este un monolog: el povesteşte, comentează, face observații, modul său de exprimare avînd un caracter retoric, iar atitudinea respectivă a naratorului conturînd substanța neoromantică a povestirii – un dialog contrastiv dintre trecut şi prezent, romantism şi realism, tînărul idealist şi omul de vîrstă mijlocie.

[428] Chevereşan C. *Op. cit.*, p. 27.
[429] *Ibidem*, p. 39.

În timp ce *Tinerețe* are un mesaj destul de explicit, *Inima întunericului* este lipsită de o asemenea certitudine, împrejurarea fiind determinată în mare măsură de tehnica narativă la care se recurge. La fel ca în povestirea precedentă, cadrul narativ şi Marlow sînt prezentați de un narator anonim la persoana întîi. Spre deosebire, însă, de *Tinerețe*, naratorul extradiegetic îl cunoaşte mai bine pe Marlow, în pofida faptului că nu sînt prieteni apropiați, şi are o funcție mai importantă, deoarece devine un naratar din grupul la care se adresează Marlow, iar prin naivitatea relativă şi viziunea limitată, credibilă, dar net inferioară în comparație cu cea a lui Marlow, prefigurează implicațiile sumbre ale întîmplării pe care naratorul principal intenționează s-o relateze. Marlow, la rîndul său, se impune în *Inima întunericului* în dubla postură: de narator şi de protagonist, adică este un narator intradiegetic şi homodiegetic, în acelaşi timp, ceea ce-i permite să nu penetreze niciodată direct spre subiect, pentru că astfel ar numi şi nu ar prezenta lucrurile în complexitatea lor spiralată, să opereze cu formulări abstracte şi grandilocvente care au rolul de a-l depărta pe cititor de concret într-o ceață a percepției ş.a. In nuce, retorica meditativă a lui Marlow, un melanj specific de curiozitate intelectuală şi personală, are drept scop să impresioneze şi să convingă, să generalizeze în baza experienței individuale. Încă o particularitate a povestirii vizează „corelația productivă”[430] dintre naratorul intradiegetic şi cel extradiegetic, sau interacțiunea lor, din care rezultă dialogizarea lucrării. Ca şi în cazul povestirii *Tinerețe*, problema neoromantică fundamentală a lucrării, pe lîngă altele consemnate – confruntarea dintre adevărul absolut şi adevărul relativ despre om şi civilizație – este proiectată prin prisma dialogizării.

Descris memorabil drept „un prim roman cu o formă nouă”[431], *Lord Jim*, de asemenea, este atribuit de exegeți seriei de lucrări în care imaginația conradiană se află „în flux înalt”[432]. Aserțiunea se referă, în special, la tehnica narativă adoptată de scriitor în roman. Este adevărat că anumite structuri şi strategii narative din

[430] *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 169.
[431] Batchelor J. *Op. cit.*, p. 45.
[432] Vlad Al. *Postfața* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 355.

lucrările precedente apar şi în *Lord Jim*, totuşi, deosebirile sînt considerabile. Grupul de ascultători, spre exemplu, este altul, iar nartorul extradiegetic, este mai flexibil, oferind o perspectivă omniscientă/la persoana a treia, necunoscută, distantă, obiectivă, fără a face vreo aluzie la locul narării sau la vreo imagine a prezentului etc. Şi Marlow apare în roman în altă ipostază: în primul rînd, narațiunea sa la persoana întîi se bifurcă în două direcții – povestirea în fața unui auditoriu şi scrisoarea către un prieten; în al doilea rînd, în calitate de narator intradiegetic şi homodiegetic, Marlow nu mai este un martor convențional care observă şi raportează evenimentele după cum se întîmplă, ci „un filtru”[433] prin care faptele trec în aşa fel încît cititorul ar putea percepe implicațiile psihologice şi morale ale acțiunii lui Jim. Mai mult decît atît, dacă în *Inima întunericului* Marlow era un „Budda”, iar modul în care relata povestirea sugera că el a ajuns la această stare ca rezultat a experienței descrise, acest Budda devine pentru Jim un tată, un confesor şi un preot. Dar, în viziunea cercetătorilor, aspectul cel mai desăvîrşit al metodei narative din *Lord Jim* rămîne faptul că relatarea lui Marlow cuprinde punctele de vedere ale altor personaje despre Jim şi drama sa – al căpitanului Brierly, al locotenentului francez, al lui Stein, al lui Jewel, al lui Brown, al lui Tamb’Itam, Jim, numărîndu-se şi el printre subnaratorii menționați, printre cei care duc la o confruntare de opinii despre acelaşi act. Surpriza e şi mai mare cînd constatăm că explorînd destinul lui Jim prin intermediul cercurilor concentrice, al alternării punctelor de vedere, J. Conrad menține în echilibru elementele contrastante ale antitezelor neoromantice ce stau la baza romanului – libertate – scalvie, pragmatism – romantism, izolare – solidaritate, ordine – venerare etc.

La prima vedere, *Întîmplarea* poate părea o reîntoarcere la un „subiect vechi”. La o analiză atentă, însă, ne convingem de contrariul lucrurilor. De menționat că noua versiune a lui Marlow a cauzat dissatisfacția criticii timpurii, care se aştepta la comentariul autoritar din *Inima întunericului* şi *Lord Jim*, în timp ce Marlow din *Întîmplarea* este lipsit de credibilitate, în viziunea ei. Critica recentă este de altă

[433] Chevereşan C. *Op. cit.*, p. 47.

părere, acceptînd iresponsabilitatea lui Marlow nu ca pe o eroare, ci ca pe un merit al romanului. În esență, inovația romanului vizează cele trei cadre ale sale cu instanțele narative respective: *naratorul primar*, care relatează discuțiile cu Marlow; *naratorul secudar* – Marlow care este responsabil pentru „asamblarea povestirilor protagoniştilor fictivi: soții Fyne, Flora, tatăl ei – De Barral şi iubitul ei – Căpitanul Anthony”[434]; tînărul Powell – *al treilea narator* – care, „din întîmplare”, îi întîlneşte pe primii naratori la începutul romanului şi care este secund pe corabia lui Anthony cînd se produc evenimentele din a doua jumătate a romanului. Cu alte cuvinte, Marlow nu mai este protagonistul din *Tinerețe*, martorul-protagonist din *Inima întunericului*, martorul valorilor morale din *Lord Jim*, ci un observator, iar întreaga rețea de naratori atrage atenția asupra relatării lui Marlow ca un artefact, un colaj de texte fragmentare[435]. Al treilea narator – Powell – este utilizat pentru a extinde funcția lui Marlow, acest obiectiv realizîndu-se prin identificarea tinereții lui Powell cu amintirile lui Marlow despre sine ca tînăr marinar. Totuşi, tînărul Powell nu este doar un narator complementar, ci un narator cu drepturi depline, care oferă versiunea completă a celor întîmplate la bordul vasului *Ferndale*. Dacă Marlow a fost utilizat ca narator pentru a reconstitui trecutul pînă la un anumit moment, atunci Powell a fost împuternicit să ducă procesul la bun sfîrşit. De fapt, Marlow şi Powell sînt naratori complementari. Încă un merit al sofisticatei metode narative din *Întîmplarea* este şi cel de reliefare a unei problematici neoromantice mai rar întîlnite în creația conradiană – misterul, întîmplarea ca factor determinant al destinului uman, idila romantică, motivația şi valorile umane etc.

Structurile narative conradiene ce țin de perspectivă şi distanță reflectă clar că experimentul lui J. Conrad cu tehnica narativă nu este un scop în sine, ci o modalitate de consolidare a pricipiilor sale neoromantice.

[434] Watt I. *Essays on Conrad*, *Op. cit*., p. 145.
[435] Erdinast-Vulcan D. *Joseph Conrad and the Modern Temper*, Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 158.

Constatarea este valabilă şi în privința categoriei timpului. Vom recurge la ilustrarea problemei date în baza textelor lui J. Conrad nu înainte, însă, de a lua act de varietatea teoriilor generale despre acest subiect şi aportul lor la discuția inițiată. Din start, trebuie menționat că cercetarea punctelor de vedere despre categoria timpului ne îndrumă oarecum spontan la o divizare a lor în trei subcategorii. Prima include concepțiile ce se referă strict la noțiunea de timp. Aici pot fi amintite grila lui G. Genette despre relațiile temporale de ordine, durată, frecvență cu procedeele respective, despre tipurile de povestire presupuse de timpul enunțării narative, delimitarea făcută de D. Irimia între *timpul narațiunii* (al personajelor şi al evenimentelor), *timpul enunțării/narării* (al naratorului) şi *timpul receptării* (al cititorului)[436] etc. Z. Balan adaugă modelului din urmă şi *timpul emiterii* (al scriitorului), impus de statutul special al unor scriitori în raport cu lumea operei lor. A doua proiectează teorii ce operează atît cu conceptul de timp cît şi de spațiu, dar fără a surprinde vreo legătură între ele. La această subcategorie pot fi atribuite clasificarea lui M. Beardsley[437] a structurilor operei literare în *perspectivale*, care vizează relația între vorbitor şi situația sa, şi *ale evoluției*, care țin de schimbarea atitudinii vorbitorului într-un anumit mod, cele perspectivale fiind de două feluri: *spațiale* şi *temporale*; apoi, şi punctul de vedere al lui B. Uspenski[438] despre *perspectiva spațială* cu tehnicile ei. Conform lui B. Uspenski, aceste tehnici au în vedere examinarea consecutivă (the sequential survey), privirea panoramică (the bird's eye view), scena mută (the silent scene) şi *perspectiva temporală* cu modalitățile ei de combinare a diferitor planuri temporale: a) evenimentele prezentului şi trecutului prezentate de pe pozițiile viitorului; b) evenimentele prezentului şi viitorului prezentate de pe pozițiile trecutului; c) evenimentele trecutului şi viitorului evaluate de pe pozițiile prezentului ş.a. A treia delimitează concepțiile care valorifică relațiile spațial-temporale ca un tot întreg. În acest caz, prioritară este teoria lui M. Bahtin despre formele timpului şi ale cronotopului în

[436] Balan Z. *Panait Istrati: tipologie narativă*, Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2001, p. 168.
[437] Nemoianu V. *Op. cit.,* p. 104.
[438] Uspensky B. *A Poetics of Composition*, Berkley: University of California Press, 1973, p. 57-75.

roman. Concepția despre organizarea timpului şi spațiului într-o structură numită *cronotop* este relevantă pentru prezentul studiu din mai multe considerente. În primul rînd, cronotopul este un centru „în jurul căruia se organizează principalele evenimente ale subiectului romanului"; în al doilea rînd, cronotopul este „acela care oferă un teren potrivit, substanțial, pentru prezentarea în imagini a evenimentelor"[439]; în al treilea rînd, cronotopul „determină (într-o măsură considerabilă) ... imaginea omului"[440] în creația literară; în al patrulea rînd, dar nu şi în ultimul, cronotopul este „o categorie a formei şi conținutului în literatură"[441]. Analogic, şi multitudinea studiilor conradiene dedicate problemei timpului şi spațiului în lucrările scriitorului pot fi clasificate în: a) cele care se ocupă exclusiv de timp, printre acestea numărîndu-se *Conrad and Impressionism* („Conrad şi impresionismul", 2001) de J. Peters, *Conrad's Narrative Method* („Metoda narativă a lui Conrad", 1989) de J. Lothe; b) cele care propun o abordare separată a conceptelor de timp şi spațiu – *Rereading Conrad* („Recitindu-l pe Conrad", 2001) de D. Schwarz, *Conrad's Narrative Voice* („Vocea narativă a lui Conrad", 1980) de W. Senn; c) cele care se axează pe legătura dintre conceptele discutate şi problematica creațiilor conradiene – *Художественное мастерство Джозефа Конрада (1896-1902)* (1986) de L. A. Ahmecet, *Edward Garnett and Conrad's Reshaping of Time* („Edward Garnett şi remodelarea timpului la Conrad", 1974).

Asemeni lui Bergson, Husserl, Heidegger, Sartre, J. Conrad a văzut timpul precum şi spațiul ca „legătură a eului cu realitatea"[442], ca „magistrală epică a vieții"[443] – o atitudine prin excelență neoromantică. Mai mult decît atît, scriitorul englez de origine poloneză a atribuit timpului şi spațiului dimensiuni mitice, magice, *timpul* juxtapunînd caracterul efemer al vieții şi eternitatea, distrugerea şi regenerarea, cosmogonia şi repetarea, evadarea din istorie şi întoarcerea la memoria mitică, iar *spaţiul* în sine fiind uneori un spațiu negat.

[439] Bahtin M. *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti: Univers, 1982, p. 481.
[440] *Ibidem*, p. 295.
[441] *Ibidem*, p. 294.
[442] Balan Z. *Op. cit.,* p. 163.
[443] Bălu A. *Op. cit.,* p. 235.

Deşi nu recunoaşte tranşant că în romanele conradiene ar exista vreo legătură directă între relaţiile temporal-spaţiale şi problematica neoromantică, preocupîndu-se de montajul temporal-spaţial, schema şi funcţia acestuia, de timpul şi spaţiul psihologic, de durată şi procedeele ei, L. A. Ahmecet elucidează, volens nolens, şi acest aspect. În opinia cercetătorului, montajul temporal-spaţial este caracteristic pentru lucrările de maturitate ale lui J. Conrad[444]. Recurgînd la tehnica dată de întrerupere a duratei temporale, scriitorul îl determină pe cititor să aştepte încordat continuarea ei. Saltul în timp şi spaţiu este gîndit minuţios: iniţial, pe un segment destul de mare de text se creează o disproporţie anumită, povestirea fiind narată într-un anumit ritm, stil, formă; apoi, pe neprins de veste, fără o pregătire clară timpul nou este introdus printr-o frază scurtă, concomitent modificîndu-se în întregime structura naraţiunii. Astfel se generează un efect izbitor, fiind anulată imaginea cunoscută a protagonistului, iar prin detaliul neaşteptat, evidenţiat cu ajutorul montajului temporal-spaţial, este proiectat, în spiritul neoromantismului, şi destinul implacabil. Pe de altă parte, L. A. Ahmecet atestă că montajul temporal-spaţial se complică semnificativ odată cu introducerea regulată a timpului şi spaţiului psihologic[445]. Personajul principal trăieşte în visurile sale despre fapte eroice şi revine la realitate din cînd în cînd. Intensitatea trăirilor sale este redată prin metafore spaţiale, ceea ce favorizează conturarea unei dimensiuni noi, spirituale. În această dimensiune se găseşte naratorul, ale cărui digresiuni hiperbolizează fiecare faptă a eroului şi-i conferă o importanţă simbolică.

Abordarea lui D. Schwarz a relaţiilor temporal-spaţiale se fundamentează pe importanţa atribuită locaţiilor unde se petrece acţiunea în creaţiile conradiene. Pornind de la ideea lui M. Bahtin despre inseparabilitatea timpului şi spaţiului („Indiciile timpului se relevă în spaţiu, iar spaţiul este înţeles şi măsurat prin timp”[446]), de la constatarea că „romanele salvează *timpul* de uitare atribuindu-i

[444] Ахмечет Л. А. *Op. cit.,* p. 20.
[445] *Ibidem*, p. 21.
[446] Bahtin M. *Op. cit.*, p. 294.

forma *spaţiului*”[447], exegetul argumentează în realitate că fundalul conradian este „un trop creat de imaginaţia lui Conrad”[448], o metaforă pentru temele centrale. Ultima observaţie a lui D. Schwarz ar putea fi considerată o confirmare indirectă a interdependenţei dintre cronotop şi problematica neoromantică. De semnalat că, manifestînd interes pentru locurile de desfăşurare a evenimentelor în romanele lui J. Conrad, D. Schwarz dă dovadă şi de o nuanţată valorificare a teoriei despre cronotopul „drumului”[449] şi „pragului”[450], primul vizînd faptul că în opera scriitorului *drumul* traversează o ţară, alta decît cea natală, una străină, exotică, doar în aparenţă cunoscută, iar al doilea fiind asociat cu momentele de cotitură din viaţa protagoniştilor conradieni. Mai mult, cronotopii în cauză se întrepătrund la J. Conrad, deoarece, de obicei, crizele, căderile, renaşterile, înnoirile, clarviziunile, deciziile care determină întreaga viaţă a individului sînt strîns legate de locul acţiunii. Printre exemplele de „transformare imaginară”[451] şi de intersectare a seriilor spaţială şi temporală, pot fi consemnate aşa locaţii conradiene precum Sambir, Congo, Patusan, Costaguana, Londra, Geneva, Rusia.

Aşadar, în lumina celor expuse, se poate afirma cu certitudine că prin proiectarea locurilor menţionate în timp şi spaţiu, J. Conrad a urmărit tratarea unor teme neoromantice concrete. Sambir, spre exemplu, fundalul acţiunii din *Trăsnaia lui Almayer* şi *Proscrisul din Arhipelag*, dramatizează degradarea morală şi indiferenţa cosmosului faţă de aspiraţiile umane. În *Un avanpost al progresului* şi *Inima întunericului*, imaginea rîului Congo – „inima întunecată a Africii” – este punctată în raport cu responsabilitatea individului faţă de alţi oameni şi relaţia lui cu aceştia, negarea ideii despre evoluţia progresivă a umanităţii, invalidarea convingerii că civilizaţia se egalează cu progresul etc. Patusan, locul unde Jim este zeificat ca „Tuan” sau „Lord” Jim, conturează, pe de o parte, afirmarea idealismului, libertăţii spirituale a individului, impunerea voinţei instinctive, iar, pe

[447] Schwarz D. *Op. cit*., p. 121.
[448] *Ibidem*, p. 122.
[449] Bahtin M. *Op. cit.*, p. 474.
[450] *Ibidem*, p. 479.
[451] Schwarz D. *Op. cit*., p. 120.

de altă parte, imaginea omului prins în mrejele circumstanțelor, confruntarea dintre sacru şi profan. Costaguana – imaginara republică sudamericană din *Nostromo*, unde mocneşte revoluția şi războiul civil – reflectă lupta pentru putere a unor indivizi măcinați de rivalități personale, jocul ambiguu al cutezanței, laşității, ipocriziei, rapacitatea unor oameni, care sfîrşesc tragic în singurătate, compromitere şi moarte. Drastic simplificată pînă la dimensiunile unei comunități de pe o corabie conradiană[452] şi „bizar de exotică"[453], reprezentarea Londrei crepusculare şi nocturne din *Agentul secret*, unde au loc reuniuni de anarhişti şi spioni, jocul dublu, atentate cu bombe, intervențiile ambasadelor, ale guvernului, a poliției în căutarea vinovaților, are drept scop evocarea fondului de duplicitate, a egoismului şi a josniciei monstruoase caracteristice anumitor specimene umane. Geneva şi Rusia sînt locațiile juxtapuse din *Sub ochii Occidentului*. Prima, o ilustrare mohorîtă şi prozaică de stabilitate politică şi economică, se impune prin posibilitatea „cultivării afecțiunii personale şi a realizării aspirațiilor individuale"[454]. A doua, „un fel de versiune europeană a experienței pe Congo"[455], conturează o lume în care viețile umane sînt mutilate de doctrinele politice. Pe lîngă acestea, contrapunerea Genevei şi Rusiei, mai confirmă şi alte teze neoromantice precum „comunicarea umană, [...] negarea explicațiilor istorice şi geografice care tind să plaseze responsabilitatea morală dincolo de conştiința individuală"[456].

J. Peters, la rîndul său, investighează cum protagoniştii conradieni trăiesc timpul într-un mod individual şi contextualizat, propunînd o divizare a lui în *uman*, *mecanic* şi *narativ*. Interpretarea lui J. Peters este valoroasă din considerentul că analiza dimensiunilor temporale identificate de cercetător este direcționată spre soluționarea unor probleme neoromantice: relațiile dintre primitiv şi civilizat, dintre subiectiv şi obiectiv, dintre perceperea individuală a timpului şi aportul ei la

[452] Batchelor J. *Op. cit.*, p. 73.
[453] Curle R. *Op. cit.*, p. 84.
[454] Schwarz D. *Op. cit.*, p. 130.
[455] *Ibidem*, p. 129.
[456] *Ibidem*, p. 131.

cunoaşterea lumii externe etc. În acelaşi timp, clasificarea cercetătorului nu se rezumă la reprezentările temporale enumerate, în cadrul fiecărei dimensiuni distingîndu-se alte subdimensiuni. Astfel, *timpul uman*, care ar corespunde, după D. Irimia, „timpului narațiunii", apare sub două forme în lucrările conradiene: *personal* şi *ciclic*. *Timpul personal* este timpul aşa cum îl trăiesc eroii lui J. Conrad. Ei nu trăiesc niciodată un timp ordonat, deoarece el se poate accelera, înceteni, mişca înainte, înapoi sau chiar să se oprească, trăsătura lui distinctivă rămînînd scugerea neregulată. În viziunea lui J. Peters, modul cum personajele conradiene trăiesc timpul personal este influențat atît de contextul fundalului natural şi al evenimentelor înconjurătoare, cît şi de propria lor subiectivitate[457]. Spre exemplu, pentru naratorul din *Negrul de pe „Narcis"*, timpul personal trece mult mai repede decît timpul înregistrat de ceas. În cazul dat, contextul natural influențează timpul trăit de erou, vastitatea mării, micşorînd întinderea timpului. Discrepanța dintre timpul personal şi timpul mecanic îl copleşeşte permanent pe protagonistul din *Lord Jim*. În diferite situații el acționează „prea tîrziu", fiind incapabil să sincronizeze timpul său personal cu cel mecanic sau cu cel trăit de alți eroi. Mai multe exemplificări de tulburări ale protagoniştilor provocate de discontinuitățile temporal-spațiale întîlnim în *Agentul secret*. Pentru Winnie, timpul încetineşte, iar spațiul se alungeşte, atunci cînd îl omoară pe Verloc şi nu vrea să creadă că totul durase două minute, preferînd să se gîndească că ceasul se oprise. În comparație cu Winnie, Verloc nu poate să sincronizeze timpul său nici cu cel mecanic, nici cu al lui Winnie, incapacitatea respectivă cauzîndu-i moartea. Pentru Razumov din *Sub ochii Occidentului*, la fel ca pentru Winnie, timpul personal suferă schimbări din cauza unui eveniment crucial – trădarea lui Haldin în primul caz şi omorul lui Verloc în al doilea. *Timpul ciclic*, după J. Paters, este un segment temporal delimitat de ciclurile naturii[458]. Marlow din *Inima întunericului*, de exemplu, trăieşte pe deplin timpul ciclic pe parcursul călătoriei „pe marele

[457] Peters J. *Op. cit.*, p. 87.
[458] *Ibidem*, p. 94.

fluviu", respectiva formă temporală fiind delimitată prin aluziile protagonistului la începuturile lumii, la timpurile istorice. Timpul ciclic din *Lord Jim* este proiectat prin episoade în care unicele diviziuni temporale sînt apariția şi dispariția soarelui, asemănarea zilelor etc. Naratorul din *Hotarul din umbră* trăieşte timpul ciclic cînd nava sa rămîne imobilizată săptămîni în şir în apele stagnante ale golfului Siam ş.a.m.d.

J. Peters investighează *timpul uman* alături de *timpul mecanic*, care, din punct de vedere teoretic, este la fel un „timp al narațiunii". Spre deosebire de timpul uman – subiectiv, neliniar, nesegmentat şi neregulat, timpul mecanic este obiectiv, liniar, segmentat, regulat. Ca şi în cazul timpului uman, timpul mecanic se manifestă în două forme: *timp liniar* şi *timp standard*. Timpul liniar poate fi atît cronologic cît şi segmentat, divizat în intervale regulate şi să se mişte consecutiv. Pe de altă parte, sub influența teoriei lui Bergson, J. Peters sugerează că timpul liniar, deosebit de cel uman, în care tecutul, prezentul şi viitorul se contopesc într-o singură entitate, operează cu trecutul, prezentul şi viitorul ca entități relativ separate, segmentate şi limitate în interacțiunea lor (ideea despre segmentarea timpului este reflectată şi de prspectivele temporale ale lui B. Uspenski şi de narațiunile anterioară şi posterioară la G. Genette). Încercarea de a segmenta trecutul, prezentul şi viitorul se dovedeşte a fi dezastruoasă pentru anumite personaje conradiene, provocînd degradarea lor fizică sau spirituală, deoarece ei nu reuşesc să perceapă trecerea timpului şi se izolează pe o porțiune de segment temporal, existînd doar în acea dimensiune. În acest context pot fi enumerați Almayer, care trăieşte în viitor, visînd la îmbogățire şi la o viață mai bună, în Europa, pentru el şi pentru fiica sa, Nina; Jim şi Razumov, care există în trecut, în primul caz, incapacitatea de a uita trecutul transformîndu-l într-o pradă pentru Brown şi cauzînd moartea lui ulterioară, iar, în al doilea – privîndu-l de planurile de viitor şi determinîndu-l să trăiască mereu cu gîndul la episodul trădării; Decoud, precum şi mulți asiatici conradieni, care trăiesc doar în prezent. Cealaltă formă a timpului mecanic – timpul standard – se intersectează cu timpul liniar asemeni

timpului personal şi ciclic, punctul lor de intersecție fiind segmentarea timpului în ani, luni, săptămîni, zile, ore, minute, secunde etc. Un simbol sugestiv al timpului standard este Observatorul de la Greenwich din *Agentul secret*. El planează asupra acțiunii romanului ca o ultimă imagine a civilizației şi progresului, lui revenindu-i funcția să reflecte triumful timpului mecanic asupra timpului uman, să universalizeze individualul, să civilizeze primitivul, să mechanizeze umanul. Nu are sorți de izbîndă, însă, deoarece direcția dominantă a romanului ține de individual, de primitiv şi de uman, în ultimă instanță.

Timpul narativ, care s-ar echivala cu „timpul enunțării" la D. Irimia, rămîne, după cum observă J. Peters, cea mai incitantă şi cea mai cercetată dimensiune temporală a creațiilor conradiene datorită complexității ei, care presupune interacțiunea şi coexistența atît cu timpul uman cît şi cel mecanic, precum şi caracterului ei multiform care vizează cele trei forme ale ei: *narațiunea acronologică*, *naratorii multipli* şi *narațiunea in medias res*[459], nemaivorbind de aportul aspectelor temporale respective la propagarea doctrinei neoromantice.

În viziunea aceluiaşi exeget, narațiunea acronologică reprezintă experiența temporală a unui observator individual, ceea ce implică că toate fațetele fenomenelor enumerate nu pot fi conştientizate simultan, nici în timp nici în spațiu, informația referitoare la un anumit episod fiind colectată din surse diferite şi într-o ordine lipsită de consecutivitate. La fel ca alte dimensiuni temporale discutate, tehnica narativă acronologică apare în romanele conradiene sub forme variate – a flashback-ului, termen vehiculat şi de G. Genette, a indirecției/nesincerității directe (direct indirection) şi a dislocației/dezorganizării radicale (radical dislocation). Privitor la analepse, s-a observat că la J. Conrad ele sînt mai puțin transparente, fondîndu-se pe acelaşi principiu al acronologiei, care-i înfățişează pe naratorii săi colectînd informația mai degrabă decît oferind-o. Indirecția directă anticipează, într-un sens, tehnica fluxului de conştință care afectează timpul narării din punct de vedere epistemologic şi nu cronologic. Un exemplu elocvent de indirecție directă

[459] *Ibidem*, p. 108.

este discursul lui Marlow din *Inima întunericului*: în timp ce relatează evenimentele, naratorul deseori se abate de la subiect, reflectînd asupra unor lucruri ce-i amintesc cu totul altceva decît cele ce se referă la linia cronologiei principale. Dislocația radicală a succesiunii evenimentelor, valorificată în *Lord Jim*, *Nostromo*, *Agentul secret*, *Sub ochii Occidentului*, *Întîmplarea*, corespunde oarecum „timpului receptării", după D. Irimia, datorită asociației cititorului cu protagonistul, cititorul fiind determinat de narator să pătrundă în conştiința eroului şi să se identifice cu acesta. Deşi utilizarea naratorilor multipli este legată mai mult de problema punctului de vedere în opera conradiană, J. Peters insistă că strategia afectează şi reprezentarea timpului, din considerentul că fiecare narator ia act de un eveniment la un moment diferit în timp şi la o etapă diferită în cursul evenimentului propriu-zis[460]. Drept urmare, enunțarea cronologică devine practic imposibilă din cauza momentelor diferite în care naratorii îşi fac apariția în narațiune şi a discursurilor lor limitate. Faptul că marea majoritate a creațiilor conradiene începe *in medias res* este consemnat în unanimitate de cercetătorii din Vest şi din Est. J. Peters, însă, îl discută din perspectiva acronologiei, fără a trece în revistă opiniile existente despre acest aspect, afirmînd că esența lui este „de a-l forța pe cititor să ia locul naratorului, ca astfel să descopere informația în acelaşi timp cu naratorul"[461].

Ca şi în cazul structurilor narative ale modului şi aspectului, ne convingem că experimentul conradian cu structurile temporale nu este doar o modalitate originală de propagare a problematicii neoromantice, dar şi una de intensificare a acesteia.

Abordarea personajului din perspectiva narativității completează amendările sugerate pînă acum despre corelația dintre doctrina neoromantică şi tehnica narativă în romanul conradian. Urmează să precizăm, însă, că la elucidarea problemei accentul se va pune cu precădere pe aspectul ei teoretic pentru a evita

[460] *Ibidem*, p. 112.
[461] *Ibidem*.

reiterarea afirmațiilor practice formulate mai devreme în lucrare, chiar dacă atunci centrul de interes l-a constituit criteriul tematic, iar în cazul dat – cel formal.

O asemenea interpretare este încurajată de însăşi natura peronajului şi de importanța lui în universul romanesc, atît din punct de vedere tematic cît şi structural: în primul caz fiind agent al acțiunii, participînd la punctarea tramei, la dezvoltarea conținutului ideatico-tematic şi literar-artistic, descoperindu-şi referențialitatea prin tot ce face şi zice, prin optici şi atitudini, prin relațiile sale cu lumea, cu sine însuşi, conturîndu-se ca imagine, structură şi semnificație; iar, în al doilea caz, manifestîndu-se şi drept componentă arhitectonică, drept element al compoziției, în virtutea dislocării sale în ansamblul operei. Aşadar, „personajul este un construct ficțional proteiform, cu multiple funcții importante”[462].

Nu este mai puțin firesc, în această ordine de idei, că unghiurile de abordare şi grilele de apreciere ale personajului sînt numeroase. Comparîndu-le, însă, ne dăm seama că atît cele tradiționale, cît şi cele moderne (H. James, G. Polty, E. Souriau, V. Propp, B. Tomaşevski, R. Barthes), ocupîndu-se de personaj, procedează de cele mai dese ori reductiv, concentrîndu-se aproape exclusiv asupra unei laturi proprii acestuia. De aceea, în definitiv, se ignorează adevărata lui esență de „produs combinatoriu”, de identitate convențională cu mai multe „fețe”[463]. Raportate la subiectul cercetat, teoriile/clasificările moderne existente par prea sofisticate, iar cele tradiționele – prea simpliste, contribuind nesemnificativ la atingerea scopului propus. Cu toate acestea există teorii, care, deşi nu se înscriu printre cele mai recente, pe de o parte, prezintă avantajul unor sinteze ce facilitează orientarea într-un domeniu tot mai greu de cuprins, iar, pe de altă parte, par să surprindă propagarea problematicii neoromantice prin intermediul anumitor categorii de personaje identificabile şi în romanul conradian. Punctele de vedere ale lui Gerorg Lukács şi Karl Migner sînt ilustrative în acest sens.

[462] Țau E. *Op. cit.,* p. 52.
[463] Barthes R. Apud: Țau E. *Op. cit.*, p. 53.

În ansamblul implicațiilor sale interpretative, *Die Theorie des Romans* („Teoria romanului", 1920) a lui G. Lukács constituie mai puțin o expunere teoretică asupra romanului, ci, mai ales, o metafizică a eroului de roman. Datul fundamental în jurul căruia G. Lukács îşi construieşte viziunea asupra universului romanesc este corelația dintre *suflet* şi *lume*, semnalarea contrariilor dintre aceste două unități conturînd problematica romanului. In nuce, G. Lukács proiectează evoluția romanului pe fundalul „triadei sale hegeliene"[464], care reprezintă sufletul ca trăire fundamentabilă responsabil de generarea celor trei ipostaze/aspecte (numite de autor în mod semnificativ *structuri*) ale *individului problematic*, în absența căruia romanul nici nu poate fi conceput:

- idealismul abstract („der abstrakte Idealismus"), care presupune că eroul trebuie să înfrunte o lume mult prea complicată;

- romantismul deziluziei („die Desillusionsromantik"), care implică inadecvarea dintre suflet şi realitate, bogăția interioară a eroului lovindu-se de mediocritatea lumii;

- reconcilierea omului problematic („die Versöhnung des problematischen Individuums") sau romanul voinței formative („der Wille zur Bildung"), care reflectă ajungerea la un punct de echilibru, eroul şi lumea influențîndu-se reciproc, această structură constituind oarecum *sinteza* structurilor anterioare, iar acestea, la rîndul lor, formează *teza* şi *antiteza*.

În capitolul *Die Figur* („Eroul literar") din *Theorie des modernen Romans* („Teoria romanului modern", 1970) K. Migner propune o clasificare care porneşte de la gradul de relativizare manifestat la diverşi eroi literari, de la îndepărtarea de personajul tradițional. Astfel, exegetul delimitează trei tipuri de personaje care, în viziunea sa, se întrepătrund în mare măsură[465]:

- *personajul supus unui proces de reductibilitate* – individul diminuat la anumite conținuturi de idei sau de simțire. În cazul acestor personaje, conştiința lor

[464] *Ibidem*, p. 239.
[465] Migner K. Apud: Perez H. *Ipostaze ale personajului în roman*, Iaşi: Junimea, 1979, p. 216.

subiectivă sau înțelegerea lor specifică a lumii reprezintă, de obicei, centrul de interes în roman;

- *personajul alienat* – care se manifestă în diferite ipostaze: ca anti-erou, ca figură donquijotescă sau ca ființă schilodită sufleteşte ori trupeşte, transformată, prin aceasta, într-un *outsider*, un om de la marginea societății, într-un individ aflat în opoziție cu grupul social;

- *personajul sintetic* – produs artificial sau realizat în laborator, fiind uşor sesizabil.

Observăm că teoriile lui G. Lukács şi K. Migner se intersectează în privința mai multor aspecte, deşi se găsesc la poli diferiți ai secolului al XX-lea. Cu precădere, putem constata că structurile *idealismului abstract* şi ale *romantismului deziliziei* incită apropieri şi paralelisme cu *personajul supus unui proces de reductibilitate* şi cu *personajul alienat*, aceste patru categorii aflîndu-şi o fericită acumulare calitativă în personajele conradiene din *Trăsnaia lui Almayer*, *Proscrisul din Arhipelag*, *Lord Jim*, *Nostromo*, *Agentul secret*, *Sub ochii Occidentului*, *Întîmplarea*, *Victorie*, *Țărmul refugiului*, *Săgeata de aur*, *Corsarul*. Din acest unghi, respectiv, nu ni se pare exagerat să se afirme că analiza eroilor conradieni din perspectiva concepțiilor expuse în *Teoria romanului* şi în *Teoria romanului modern* pare cardinală pentru înțelegerea adevăratei esențe a caracterizării la J. Conrad, atît tematic cît şi structutal.

De menționat, în acelaşi timp, că personajele conradiene nu numai că pot fi trecute cu succes prin grilele lui G. Lukács şi K. Migner, ci le şi îmbogățesc considerabil cu trăsături noi. Un exemplu elocvent este Tom Lingard din *Țărmul refugiului*, dar care îşi face apariția şi în alte opere ale scriitorului. Este vorba, de fapt, de „trilogia extrem-orientală sau malaieziană”[466] a lui J. Conrad – *Trăsnaia lui Almayer*, *Proscrisul din Arhipelag* şi *Țărmul refugiului*. Personajul romantic al lui Lingard revine în fiecare dintre aceste romane, ocupînd însă un loc de prim-plan doar în ultimul, a cărui acțiune se situează, cronologic, înaintea acțiunii

[466] Solomon P. *Prefață* // Conrad J. *Palatul lui Almayer. Pasagerul clandestin*, Bucureşti: Minerva, 1980, p. XVIII.

celorlate două. Chiar dacă J. Conrad nu avuse intenția de a-l plasa într-o construcție mai largă, este evident că sensurile personajului respectiv se rotunjesc cînd e pus în legătură cu romanul imediat următor. De la bun început e vizibil că tripla ipostază a Căpitanului Tom Lingard, numit de malaiezi „Rajah Laut", adică, „Craiul Mării", de personaj respectat şi asociat al lui Almayer (*Trăsnaia lui Almayer*), pe cale de a-şi pierde supremația comercială şi politică în colonia întemeiată de el din cauza trădării unui alt protejat al său – Peter Willems (*Proscrisul din Arhipelag*) şi, în cele din urmă, copleşit de conflictul dintre pasiune şi onoare (*Ţărmul refugiului*), punctează convingător metamorfoza eroului de la *idealismul abstract* la *romantismul deziluziei* sau de la *personajul supus unui proces de reductibilitate* la *personajul alienat*, intensificată cu caracteristici ce se îmbină cu cele proiectate de grilele aduse în discuție, dar care-l mai înscriu, pe bună dreptate, în tradiția neoromantică: pe de o parte, natura hibridă a lui Lingard, specifică „zeilor inventați"[467] – undeva, în trecut, un pirat temut, de o cruzime şi o putere fizică impresionantă, beneficiind de capacitatea de a face lucruri bune, ce îi aduc însă numai necazuri lui şi celor pe care-i ajută; iar, pe de altă parte, faptul că-l prefigurează pe sardonicul căpitan Marlow, oarecum diferit deoarece nu povesteşte, dar intervine în viața personajelor cum va interveni preferatul alter ego al scriitorului mai tîrziu prin paranteze lungi, se amestecă protector sau justițiar în viața lor, să salveze ca un zeu ori să pedepsească nu mai puțin oracular.

În linii generale, abordarea tehnică a romanelor conradiene demonstrează că afişarea problematicii neoromantice prin intermediul personajelor sale constituie epicentrul efortului artistic al scriitorului. O dovadă convingătoare, desigur, este ecuația la care se recurge, şi anume reflectarea unei umanități în suferință cu puternică tentă pesimistă, a panicii primare de la obîrşiile omului cu ajutorul unor personaje care „sînt mai degrabă stări şi sentimente personificate"[468] ce capătă consistență, cumulîndu-se neîncetat. Teza este confirmată şi de conflictul asupra

[467] Vlad Al. *Postfață* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996, p. 349.
[468] *Ibidem*, p. 349.

căruia se axează romanul conradian – nu pur şi simplu cel dintre „erou” şi „vrăjmaş”, sau „eiron” şi „alazon”[469], după N. Frye, ci acel dintre personaj şi destinul lui (faptele lui)/principiul fatal sau aşa-numitul „anankē”[470], propriu acțiunilor lui, care, structural, îl apropie de drama lui Eschil şi Sofocle, iar tematic, de doctrina neoromantică, deoarece la J. Conrad accentul cade pe izolarea spirituală a protagonistului, iar la antici – pe „destinul lui social”[471]. Revelatoare în contextul dat sînt şi afirmațiile lui D. Protopopescu despre eroii conradieni: „o rasă de titani măsurați cu destinul [...]”[472] sau „Conrad – [...], cu construcția bărbată a romanului său tragic a ținut şi va ține în loc procesul de dezagregare [a romanului englez]. El a tencuit cu soare casa roasă de cariul punctuației şi notației romanului englez actual. I-a lărgit pereții şi desfundat acoperişul. A aşezat marea în fund şi amfiteatrul grec în față. A luat apoi eroi cu cinci simțuri şi o inimă; i-a potențat singularizîndu-i, i-a anticipat cu legile care i-a născut şi, aducîndu-i în incintă, i-a pus să joace sumar drama vieții şi i-a rugat să moară cea din urmă oară frumos”[473].

La finele acestui excurs în nuvela şi romanul conradian din pespectiva narativității, constatăm că operarea lui J. Conrad cu structuri, strategii şi modele structurale originale în proza sa reprezintă centrul de interes primar al scriitorului, concomitent, contribuind semnificativ la metamorfozarea romanului, la transformarea unor convenții generice ale nuvelei din literatura engleză de la cumpăna secolelor XIX-XX.

[469] Frye N. *Anatomia criticii*, Bucureşti: Univers, 1972, p. 246-247.
[470] Van Ghent D. *The English Novel: Form and Function*, New York: Harper & Row Publishers, 1967, p. 278.
[471] *Ibidem*, p. 281.
[472] Protopopescu D. *Op. cit.*, p. 130.
[473] *Ibidem*, p. 133.

CONCLUZII

Ceea ce se impune în urma realizării studiului de față este străduința atît de a aborda creația lui J. Conrad în complexitatea ei, cît şi de a preciza un şir de aspecte referitoare la neoromantism, la proza engleză de la cumpăna secolelor XIX-XX, la aplicabilitatea teoriilor actuale ale narativității etc. în măsura în care sînt relevante pentru cercetarea noastră. Dubla perspectivă îmbrățişată s-a dovedit a fi una eficace, deoarece nu doar i-a asigurat temei investigate o fundamentare teoretică pe măsură, dar i-a şi conferit un grad sporit de obiectivitate.

Dezbaterea despre fenomenul Conrad în literatura engleză a constituit un prim pas sau, mai degrabă, un preludiu la argumentarea ipotezei prezentului studiu. Funcția nemijlocită a acestei incursiuni s-a redus, după cum s-a văzut, la aducerea în discuție a acelor aspecte care conturează indirect problema şi pregătesc terenul pentru o sondare propriu-zisă a ei prin polemizarea pe marginea popularității, a caracterului fenomenal, a actualității şi a locului lui J. Conrad în ierarhia literaturii engleze. Am constatat, astfel, că marea majoritate a pilonilor pe care se reazemă popularitatea creației conradiene – substratul psihologic, relevarea unei realități pătrunse de accente tragice, morală austeră şi care se fondează pe ideea datoriei etc. – reliefează, de fapt, trăsături definitorii ale viziunii neoromantice a lui J. Conrad. În această ordine de idei pot fi invocate şi criteriile ce explică fenomenalul şi atipicul în creația scriitorului, unul dintre cele mai impresionante rămînînd formația franco-slavă a lui J. Conrad. Datorită ei se justifică alte particularități ale neoromantismului conradian precum luciditatea viziunii, fascinația pentru misterios şi macabru, aversiunea pentru ipocrizie şi fanatism, considerația codului moral şi al onoarei, atitudinea melancolică ş.a. Şi actualitatea creației lui J. Conrad scoate în evidență interesul pentru problematica neoromantică şi tehnica narativă, influența autorului asupra altor scriitori fiind resimțită atît la nivel tematic cît şi structural. Am remarcat, în acelaşi timp, că, spre deosebire de factorii ce contribuie la profilarea unicității lui J. Conrad, cele mai vehiculate aspecte ale operei sale au o

legătură directă cu afirmarea simbiozei neoromantism-perspectivă narativă. Subiectele neoromantice din creaţia scriitorului, spre exemplu, i-au fost furnizate în mare parte de cele „patru mănunchiuri" de experienţă trăită şi observată ale biografiei lui J. Conrad: a) propria lui experienţă de marinar, ofiţer şi comandant; b) călătoria în Congo; c) experienţa malaieză; d) zona de experienţă europeană. Iar principiile estetice ale scriitorului, să enumerăm doar cîteva dintre ele – „punerea în lumină a adevărului multiplu [...] despre universul vizibil", propagarea solidarităţii „în vise, în bucurii, în dureri, în năzuinţe [...] care uneşte întreaga omenire", tendinţa de a se axa pe acţiunea observată, simţită şi interpretată prin propriile senzaţii, dorinţa de a ne face să auzim, să simţim şi să vedem „prin unica putere a cuvîntului scris" etc. – atestă apartenenţa lui J. Conrad la doctrina neoromantică nu numai referitor la problematică, dar şi la modalităţile de redare a acesteia. Polonismul la fel şi-a lăsat amprenta asupra viziunii neoromantice a lui J. Conrad atît sub raport tematic, prin nota de exotism pe care o aduce în literatura engleză, prin abordarea unor teme ca fidelitatea şi trădarea, onoarea şi ruşinea, datoria şi evadarea; cît şi sub raport formal – la elaborarea tehnicii sale narative, J. Conrad fiind influenţat de un gen de povestire numit „gawęda", în care povestirea rezultă din reminiscenţele personajelor. Dacă ţinem cont de afirmaţiile critice ale exegeţilor care susţin că temele conradiene necesitau energia dramatică a limbii engleze, iar ritmurile acestei limbi răspundeau stilului prolix al autorului, ne dăm seama că engleza, de asemenea, a jucat un rol însemnat la consolidarea corelaţiei fond-formă în proza lui J. Conrad.

Receptarea lui J. Conrad în Est şi în Vest, pe de altă parte, a demonstrat că problema completării tematicii şi perspectivei narative în opera sa nu s-a numărat printre preocupările cercetătorilor în ultima vreme, deşi reflecţii despre latura romantică şi tehnica narativă la J. Conrad au existat tot timpul în exegeză. Polonia, din acest considerent, are o atribuţie tangenţială în problema investigată, criticii polonezi acordînd prioritate stereotipurilor politice ale autorului, precum şi asocierii sale cu umanismul realist din secolul al XVIII-lea şi poezia romantică din

secolul al XIX-lea. Spațiul cultural rus este unicul, pentru moment, care a inițiat discuții privitoare la interpretarea lui J. Conrad prin prisma neoromantismului. Nici arta narativă a scriitorului englez de origine poloneză n-a fost trecută cu vederea în Rusia, bucurîndu-se de o valorificare amplă. Am realizat că şi în spațiul literar românesc termenul de neoromantism a fost vehiculat, G. Vereş şi D. Protopopescu semnalînd existența fenomenului în literatura engleză. Dar referințele sînt episodice, iar numele lui J. Conrad sau cele ale altor neoromantici englezi practic nu figurează în legătură cu acesta. Amploarea studiilor conradiene în România este, însă, destul de impresionantă. S-a scris despre subiecte precum marea, exotismul, psihologismul la J. Conrad, despre specificul metodei narative conradiene, despre experimentele narative ale lui J. Conrad şi ale altor romancieri de la cumpăna secolelor XIX-XX etc. În majoritatea cazurilor aspectele formei şi conținutului au fost examinate separat, o excepție fiind studiul lui I. Galea, dar care, iarăşi, nu vizează neoromantismul lui J. Conrad. Desigur, aportul Marii Britanii şi al SUA la receptarea lui J. Conrad pe plan universal este incomparabil cu cel al altor țări. Romantismului conradian i-au fost dedicate numeroase cercetări, iar experimentul lui J. Conrad cu structurile şi strategiile narative în proza sa mai suscută discuții incitante pînă în prezent. În pofida faptului, corelația neoromantism – perspectivă narativă lipseşte cu desăvîrşire din spectrul de interese al exegeților englezi şi americani, ceea ce ne-a determinat să conchidem că tocmai problema neoromantismului a cauzat starea de lucruri existentă la capitolul respectiv al studiilor conradiene.

Trecerea în revistă a punctelor de vedere despre fenomenul neoromantismului în literatura universală contemporană a clarificat situația în multe privințe. Din start ne-am convins că multitudinea de opinii referitoare la acest fenomen de tranziție au fost formulate în spațiul literar rus. În baza studiilor critice, am proiectat, apoi, evoluția neoromantismului, infirmînd părerea că fenomenul în cauză ar fi ecoul epigonic al şcolii romantice, infiltrat în actualitate dintr-o confuzie şi demonstrînd că în secolul al XX-lea romantismul a constituit o

preocupare cardinală. Am observat, de asemenea, că neoromantismul este marcat de procesul complex de asimilare, cît şi de negare a tradiției romantice, că are o bază ideologică, o viziune asupra lumii, o tipologie specifică, că, deşi apare între două moduri de freamăt, manifestă trăsături caracteristice sistemului literar în criză, precum şi sistemului literar nou etc. Iar prin existența variantelor naționale ale neoromantismului, a căror forță de manifestare diferă de la o literatură la alta, am confirmat nu doar viabilitatea doctrinei, ci înainte de orice, universalitatea ei. În acelaşi timp, urmărind atent iradierea sensibilității romantice în literatura de după 1890, am încercat să surprindem în creația căror scriitori şi în ce țări neoromantismul a reprezentat o etapă de tranziție, o perioadă de tranziție sau o permanență. Am stabilit, astfel, că în istoria literaturii germane neoromantismul poate fi considerat o fază de tranziție între două etape de creație ale unor scriitori sau o fațetă a unei creații mai complexe, deoarece în creațiile scriitorilor exemplificați – M. Dauthenday, Ch. Morgenstern, Th. Däubler, G. Hauptmann – elementul neoromantic coexistă cu cel naturalist, impresionist sau expresionist. Neoromantismul francez a constituit un fenomen destul de amorf, ocupînd o poziție centristă între naturalism şi simbolism. În comparație cu neoromantismul german, cel francez a elaborat un program cu principii clar formulate, care, pe de o parte a reflectat îmbogățirea principiilor romantice cu caracteristici ale -ismelor de la cumpăna secolelor XIX-XX, iar, pe de altă parte, s-a distanțat de doctrina romantică. Printre cei care au contribuit la dezvoltarea neoromantismului francez se numără E. Rostand (la care neoromantismul a reprezentat o permanență pe parcursul întregii activități literare) şi belgianul M. Maeterlinck (la care neoromantismul a constituit doar o etapă de tranziție). În Spania, neoromantismul a fost o mişcare lirico-filosofică de tip ontologic, tendințe neoromantice fiind consemnate în creația lui G. A. Bécquer (considerat primul neoromantic), A. Machado, F. García Lorca şi J. R. Jiménez, care a aderat la doctrina neoromantică doar în a doua perioadă a activității sale literare. În literatura română, neoromantismul a apărut ca o mişcare antirealistă şi antinaturalistă, devenind o

dominantă în dramele de tinerețe ale lui V. Eftimiu. În Rusia a predominat neoromantismul de tip ontologic, reprezentînd o etapă de tranziție în lirica lui A. Blok, proza lui A. Grin şi K. Paustovski. Asemeni neoromantismului românesc, cel american s-a constituit ca o mişcare antirealistă şi antinaturalistă, formînd o constantă în creația lui E. A. Robinson, A. G. Bierce, J. London.

Comparația variantelor naționale ale neoromantismului ne-a permis să constatăm, în continuare, că cel englez a eclipsat manifestările fenomenului din alte țări şi a cunoscut o teoretizare considerabilă în critica rusă, română şi engleză. În Anglia, doctrina neoromantică nu a rămas o simplă intenție, o etapă sau o perioadă de tranziție în creația unor scriitori, ci s-a afirmat plenar, principiile sale teoretice fiind aplicate cu succes în numeroase lucrări. Din multitudinea interpretărilor, am evidențiat contribuția lui J. Conrad, pe motiv că atribuie valențe noi neoromantismului insular.

Mai mult decît atît, în cazul operei lui J. Conrad, abordarea neoromantică marchează o nouă etapă în cercetarea moştenirii sale literare, examinarea tuturor celorlalte interpretări ale lucrărilor conradiene reliefînd clar că cea din urmă depăşeşte unilateralitatea primelor prin includerea într-un context unic a mai multor aspecte discutate de acestea. În pofida faptului că a fost lansată în Est, abordarea neoromantică, deocamdată, n-a fost preluată de critica occidentală, deşi, dacă am confrunta-o cu interpretările din Vest care se preocupă de tendințele romantice din creația scriitorului, am sesiza că ele se referă la acelaşi fenomen, dar îl numesc diferit. Aşadar, în esență, problema ține de accepțiunea termenului propriu-zis şi de lipsa unei teoretizări mai profunde a fenomenului în Vest, ceea ce nu-i însă un motiv de a o trece cu vederea. Dimpotrivă, susținînd inițiativa exegeților din Est, am încercat să demonstrăm că modelul de investigație propus este complex, aduce în actualitate valorile universului conradian şi este propagat, indirect, de literații din Vest. Pe lîngă acestea, anume modelul în cauză proiectează simbioza dintre fond şi formă. Respectiv, s-a recurs inițial la examinarea conținutului neoromantic al operei conradiene, prioritate acordîndu-se

preocupărilor ce formează nucleul viziunii neoromantice a scriitorului – omul, natura, marea, ironia. Bărbatul, femeia şi indigenul au constituit cele trei ipostaze ale omului investigate în romanul conradian. Axîndu-ne pe destinele personajelor masculine principale – Almayer, Willems, Jim, Nostromo, Verloc, Razumov, Roderick Anthony, Axel Heyst, tînărul comandant din *Hotarul din umbră*, George, Tom Lingard, Peyrol – am stabilit că, indiferent dacă sînt tineri sau vîrstnici, trăiesc sau mor, izbutesc sau eşuează, dacă sînt solitari, dacă prezentarea lor conține o doză de dramatism sau ironie, toate contribuie la conturarea profilului neoromantic al eroului conradian prin promovarea valorilor general umane, prin evidențierea unor temperamente puternice şi pasiuni mistuitoare, prin afişarea spiritului de aventură, a exotismului etc. Personajele feminine – fiice, surori, mame, iubite; unele din Vest, altele din Est; unele de pe treapta cea mai înaltă, altele – de pe treapta de jos a ierarhiei sociale – sînt la fel de valoroase pentru doctrina neoromantică ca şi cele masculine, deşi nu dețin o poziție centrală în narațiunile conradiene. Am constatat că ceea ce dezvăluie natura neoromantică a personajelor feminine principale la J. Conrad – Nina Almayer, Aïssa, Jewel, Doña Emilia, Winnie Verloc, Natalia Haldin, Flora de Barral, Lena, Rita de Lastaola, Edith Travers, Arlette – ține de existența lor în sine, feminitatea lor, esența pasiunii pentru evoluția lor, idealurile umaniste ale căror mesajere sînt, alături de partenerii lor de viață, bogata lor lume spirituală, personalitățile lor, destinele lor singulare. Şi imaginea neoromantică a indigenului este una impresionantă, care nu-i privată de emoții şi sentimente copleşitoare, de spiritul aventurii, de abilitatea de a fi ferm în circumstanțe excepționale, de a rămîne fidel legilor seculare. Este semnificativ că la descrierea băştinaşilor malaiezieni – Dain Maroola, Babalatchi, Doramin, Dain Waris, Hassim, Karain, Arsat – J. Conrad n-a intenționat nici să dezumanizeze, nici să europenizeze modul de gîndire oriental, reflectînd cu veridicitate melancolia şi resemnarea disperată a inimii sălbatice, spiritul fatalist al sălbăticiei şi liniştea mută a pădurilor care şi-au găsit ecou în viața triburilor de aborigeni. Analizînd ipostazele omului în romanul conradian, am realizat că

destinul personajului neoromantic este marcat de o mare pasiune sau ideal; politic, social sau personal idealul neoromantic se referă la o cauză nobilă; conflictul neoromatic vizează discrepanța dintre lumea spirituală a personajului şi realitatea în care trăieşte, prima fiind desăvîrşită, a doua – imperfectă; locurile exotice oferă personajului neoromantic posibilitatea de a evada într-o lume care nu şi-a risipit din candoarea primară, o lume opusă civilizației dezlănțuite. Strîns legată de problema individualismului conradian este viziunea autorului asupra naturii. Elucidarea acestui aspect din perspectiva doctrinei neoromantice a confirmat că la J. Conrad natura nu mai constituie un simplu decor, ci reflectă neliniştea personajelor, creînd o atmosferă impregnată de melancolie, nebunie, revoltă, tragism. Mai mult, natura este unul dintre factorii principali, care profilează destinele umane şi anticipează evenimentele cruciale din viața lor. Tot de pe platforma gîndirii neoromantice scriitorul a realizat o imagine originală a mării, problematica marină înregistrînd semnificative mutații de accente în romanele sale. Interpretarea mării la J. Conrad în lumina neoromantismului a fost facilitată în mare măsură de utilizarea structurii standard a povestirii despre mare, semnificativă atît la nivel formal – prin succesiunea evenimentelor specifice tipului dat de narațiune, cît şi la nivel tematic – prin problematica propusă – afirmarea solidarității, complexitatea naturii umane, posibilitățile omului pe marea dezlănțuită etc. În acelaşi timp, pentru J. Conrad marea n-a însemnat numai o metaforă ambiguă sau un refugiu în imaginar, ci şi o şcoală a vieții, un mediu al călătoriei interioare, confruntarea cu marea reprezentînd o povară ce trebuie dusă precum viața însăşi şi, în lupta cu ea, omul trebuie să-şi pună la încercare calitățile morale: voința, priceperea şi spiritul de echipă. Corabia este mijlocul prin care aceste calități omeneşti primesc încercarea şi absolvirea mării. Fiecare este un Iona, iar marea – o lume în care trebuie apărat un loc al omului. Alături de celelalte preocupări, definitorie pentru concepția neoromantică a lui J. Conrad asupra lumii rămîne „ironia neoromantică”, care spre deosebire de cea romantică, reprezintă o metodă artistică aplicată atît la crearea atmosferei, cît şi la confirmarea convingerii

conradiene că omul nu conştientizează obscuritatea şi zădărnicia vieții. Totuşi, ironia neoromantică conradiană nu se fundamentează pe viziunea sceptică asupra existenței, ci pe melancolia deziluziei, oscilînd între sarcasm şi umor ironic, intre bunăvoință şi malițiozitate. Unicitatea şi specificul ironiei lui J. Conrad se datorează originilor nordice ale scriitorului. Melancolia, deziluzia, pesimismul, singurătatea se numără printre trăsăturile romantice clasice, însă, reactualizate într-o conjunctură nouă ele au devenit elementele constituente ale ironiei neoromantice.

Legătura dintre problematica şi tehnica narativă la J. Conrad a fost justificată în cele din urmă apelînd la amendările despre trecerea de la romanul tradițional la cel modern la cumpăna secolelor XIX-XX în literatura universală şi cea engleză, analiza relației discurs-istorie povestită în roman pornind de la definirea categoriilor timpului (ordine, durată, frecvență), modului (distanță, perspectivă), aspectului (timpul narațiunii, persoană, încastrări narative), a strategiilor şi tehnicilor narative. Constatarea potrivit căreia scriitorul a recurs de fiecare dată la structuri şi strategii narative ce i se păreau adecvate pentru tema şi materialul tratat n-a fost lipsită de adevăr. În acest sens, examinarea structurilor şi strategiilor narative în legătură cu tematica neoromantică în culegerile de povestiri ale lui J. Conrad a constituit o primă exemplificare. Raportate la evoluția prozei scurte britanice şi la contribuția celor mai reprezentativi practicieni ai genului de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea – H. James, D.H. Lawrence – povestirile lui J. Conrad s-au evidențiat printr-un şir de particularități. În primul rînd, am remarcat că în cadrul corpusului de povestiri conradiene pot fi distinse trei modele structurale la care se recurge pentru dezbaterea anumitor convingeri neoromantice: a) povestirea înrămată, protocolul dramatic al majorității textelor conradiene constituindu-l povestirea sub forma unui schimb de impresii, expozeul istoric, legenda împărtăşită reciproc, retrospecția meditativă, care presupune prezența unui vorbitor şi a unui ascultător, narațiunea fiind relatată de parcă ar fi comunicată oral, ascultarea şi relatarea formînd baza povestirii; b) modelul axat pe relația narator – proces de narare, care presupune apariția unui

narator, de obicei anonim, cu funcția de expunere şi încadrare a reprezentației orale a povestitorului, iar însuşi procesul de relatare este idealizat ca un dialog între egali; c) modelul care evidențiază conținutul ironic al povestirilor prin ambiguizarea conotațiilor tradiționale, impresionism ca secularizare a miticului, provocarea confuziei prin introspecție narcisistă, echilibrul dintre cadrul diegetic şi punctul de vedere restrictiv, narator ca subiect de investigare, finalul deschis, progresia efectului, strategii micro-structurale/stilistice. În al doilea rînd, s-a observat predilecția lui J. Conrad pentru structuri, strategii şi tehnici narative specifice precum analepsa, elipsa, discursul indirect, focalizarea internă, narațiunea heterodiegetică, narațiunea homodiegetică, valorificarea registrelor vorbirii, dialogismul, ironia, paradoxul, repetiția, parabola, contrastul, aluziile biblice şi la mitologia clasică, introspecția, convenția Doppelgängerului, procedeul scrisorii, oglinzile paralele etc. În al treilea rînd, am surprins că preferința scriitorului pentru anumite structuri narative este condiționată de preocupările sale neoromantice, atît a celor specifice doctrinei în general – optimismul înflăcărat al tinereții, rezistența sfidătoare în fața dezastrului, afirmarea voinței, solidarității, patriotismului, cît şi a celor caracteristice viziunii sale în particular – tragismul existenței umane, fatalismul, pesimismul, psihologismul profund, dilemele etico-morale. Pe de altă parte, comentarea romanului conradian din perspectiva narativității a proiectat operarea scriitorului cu doar cîteva structuri narative fundamentale în scopul propagării principiilor neoromantice: naratorul, discursul indirect, punctul de vedere, timpul şi spațiul, personajul. În privința ipostazelor naratorului la J. Conrad s-au impus narațiunile la persoana a treia şi narațiunile la persoana întîi, cu precădere tetralogia marlowiană – *Tinerețe*, *Inima întunericului*, *Lord Jim*, *Întîmplarea* – ca modalități tehnice de valorificare a preocupărilor scriitorului. Referitor la timp şi spațiu, teoriile şi opiniile lui G. Genette, D. Irimia, Z. Balan, M. Beardsley, B. Uspenski, M. Bahtin au facilitat formularea convingerii că J. Conrad a atribuit acestor structuri dimensiuni mitice: timpul juxtapunînd caracterul efemer al vieții şi eternitatea, distrugerea şi regenerarea, evadarea din istorie şi întoarcerea

la memoria mitică, iar spațiul în sine fiind deseori un spațiu negat. Abordarea personajului din romanul conradian prin prisma grilelor lui G. Lukács şi K. Migner a completat amendările despre corelația neoromantism – artă narativă la scriitorul englez de origine poloneză, accentuînd metamorfozarea lui de la idealismul abstract la romantismul deziluziei sau de la personajul supus unui proces de reductibilitate la personajul alienat.

Prin urmare, problema neoromantismului şi experimentului cu tehnica narativă la J. Conrad configurează nucleul efortului său artistic, iar investigarea ei poate fi înscrisă, pe bună dreptate, printre prerogativele studiilor conradiene actuale pe motiv că nu doar ne invită la cceptarea unei abordări care îşi propune să sondeze relații din creația conradiană mai puțin cercetate şi care menține interesul pentru producția literară a scriitorului, dar şi pentru că reliefează eforturile lui J. Conrad de înnoire a romanului şi povestirii engleze de la cumpăna secolelor XIX-XX, dar, mai ales, reactualizează conținutul valoric al operei sale prin conferirea unor dimensiuni noi structurilor şi strategiilor narative vehiculate în teoria literară.

BIBLIOGRAFIE

I.Texte:

CONRAD J. *A Personal Record. The Shadow Line*, New York**:** Doubleday, Page and Company, 1927.

CONRAD J. *A Set of Six*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1934.

CONRAD J. *Agentul secret*, Bucureşti: Indra, 1993.

CONRAD J. *Almayer' s Folly*, London: Penguin Books, 1936.

CONRAD J. *Corsarul. Falk*, Cluj-Napoca: Dacia, 1988.

CONRAD J. *Duelişti*i, Bucureşti: Editura Militară, 1989.

CONRAD J. *Hanul lui Almayer*, Bucureşti: MENS SANA, 1992.

CONRAD J. *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

CONRAD J. *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, New York: Doubleday and Company, 1980.

CONRAD J. *Inima întunericului. Un avanpost al Progresului*, Craiova: Literatorul, 1993.

CONRAD J. *Întîmplarea*, Bucureşti: Univers, 1975.

CONRAD J. *Lord Jim*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1964.

CONRAD J. *Lord Jim*, Leicester: F.A. Thorp (Publishing) Ltd., 1981.

CONRAD J. *Lord Jim*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

CONRAD J. *Negrul de pe „Narcis" şi alte povestiri*, Bucureşti: Univers,1970.

CONRAD J. *Nostromo*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969.

CONRAD J. *Nostromo*, London: Penguin Books, 1994.

CONRAD J. *Oglinda Mării. Amintiri şi impresii*, Timişoara: Amarcord, 1994.

CONRAD J. *Palatul lui Almayer. Pasagerul clandestin*, Bucureşti: Minerva, 1980.

CONRAD J. *Proscrisul din Arhipelag*, Bucureşti: Univers, 1979.

CONRAD J. *Selected Literary Criticism and The Shadow Line*, London: Methuen & Co.Ltd., 1986.
CONRAD J. *Sub ochii Occidentului*, Bucureşti: Nemira, 1996.
CONRAD J. *Taifun. Hotarul din umbră*, Bucureşti: Minerva, 1992.
CONRAD J. *Tales of Hearsay*, New York: Doubleday, Page & Company, 1925.
CONRAD J. *Tales: Typhoon. Falk*, Bucureşti: Prietenii Cărții, 1996.
CONRAD J. *Trăsnaia lui Almayer*, Cluj-Napoca: Echinocțiu, 1992.
CONRAD J. *Țărmul refugiului*, Bucureşti: Editura ATIPIC, 1993.
CONRAD J. *Țărmul refugiului*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1979.
CONRAD J. *Victorie*, Bucureşti: Univers, 1972.
CONRAD J. *Victory*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1966.
CONRAD J. *Victory*, New York: Dobleday, Doran and Company, INC, 1928.
CONRAD J.*Within the Tides*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984.
STEVENSON R. L. *The Works*, Vol. 7, New York: P. F. Collier and Son Company Publishers, 1890.
STEVENSON R. L. *Works*, Vol. 13, New York: Charles Scribner and Sons Company Publishers, 1909-1912.
КОНРАД Дж. *Избранное в двух томах*, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
КОНРАД Дж. *Повести и рассказы*, Волгоград: Нижневолжское книжное издательство, 1985.

II. Literatură critică:

ABRAMS M. H. *A Glossary of Literary Terms*, New York: Harcourt Brace College Publishers, 1999.
ADAM J. M., REVAZ F. *Analiza povestirii*, Iaşi: Institutul European, 1999.
ALBERES R. M. *Istoria romanului modern*, Bucureşti: E.P.L.U., 1968.

ANGHELESCU M., IONESCU Gh., LĂZĂRESCU Gh. *Dicţionar de termeni literari*, Bucureşti: Garamond, 1976.

ARAZ T. *"The Art of Non-Commitment": Problematic Issues in Conrad's Major Fiction*, Istanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği Istanbul Şubesi, 1997.

AUERBACH E. *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literature occidental*, Bucureşti: E.P.L.U., 1967.

BAL M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BATCHELOR J. *The Edwardian Novelists*, London: Duckworth & Co. Ltd., 1983.

BAHTIN M. *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti: Univers, 1982.

BAHTIN M. *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti: Univers, 1970.

BALAN Z. *Panait Istrati: tipologie narativă*, Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2001.

BĂLU A. *O perspectivă românească asupra literaturii engleze*, Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002.

BEACH J. W. *English Literature of the Nineteenth and the Early Twentieth Centuries. 1798 to the First World War*, New York: Collier Books, 1962.

BEACH J. W. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, New York: Appleton-Century Crafts, Inc., 1970.

BENJAMIN W. *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1968.

BERGONZI B. *The Situation of the Novel*, University of Pittsburgh Press, 1970.

BERTHOUD J. *Joseph Conrad: the Major Phase*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944), Vol. 1, Bucureşti: Saeculum I.O., 1997.

BOOTH W. C. *Retorica romanului*, Bucureşti: Univers, 1976.

BRADBURY M. *The Modern British Novel 1878-2001*, London: Penguin Books Ltd., 2001.

BRADBURY M., MCFARLANE J. *Modernism: 1890-1930*, London: Penguin Books, 1991.

BRUDNEY D. *Marlow's Morality* // Philosophy and Literature, Vol. 27, No. 2, 2003.

CĂLIN V. *Romantismul*, Bucureşti: Univers, 1975.

CĂLINESCU G. *Scriitori străini*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1967.

CAMINERO-SANTANGELO B. *Testing for Truth: Joseph Conrad and the Ideology of the Examination* // CLIO, Vol. 23, No. 3, Spring, 1994.

CARLSEN R. *English Literature. A Chronological Approach*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1989.

CASTELLET J.M. *La Hora del lector*, Barcelona: Seix Barral, 1957.

CHEVEREŞAN C. *Voices and Languages: Henry James, Joseph Conrad, Stephen Crane, Ford Madox Ford*, Timişoara: Orizonturi Universitare, 1998.

CONRAD J. *Joseph Conrad: Times Remembered*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

CONSTANTINESCU L. *Explorations in the Ironic Dimensions of the 20th Century British Short Fiction: Conrad, Joyce and Fowles*, Iaşi: „Al. I. Cuza" University, 1997.

CONSTANTINESCU L. *Ironia la Joseph Conrad, James Joyce şi John Fowles. Proza scurtă* (rezumatul tezei de doctorat), Iaşi: Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1996.

CROHMĂLNICEANU Ov. *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1971.

CULLER J. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1975.

CURLE R. *Joseph Conrad: A Study*, New York: Doubleday, Page & Co., 1914.

CURRIE M. *Postmodern Narrative Theory*, London: MacMillan Press Ltd., 1998.

Dicţionar al Literaturii Engleze, Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1970.

Dicţionar al Literaturii Franceze, Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1972.

Dicţionar de filosofie, Bucureşti: Univers Enciclopedic, 1999.

Dicţionar de termeni literari, Bucureşti: Editura Academiei R.S.R., 1976.

DIMA Al. *Conceptul de literatură universală şi comparată*, Bucureşti: Minerva, 1967.

DOYLE A. C. *Mr. Stevenson's Methods in Fiction* // National Review, 14, 1890.

DRAGOŞ E. *Structuri narrative la Liviu Rebreanu*, Bucureşti: Editura ştiinţifică, 1981.

DRIMBA O. *Istoria literaturii universal*, Vol. 2, Bucureşti: Saeculum I.O., 2002.

DUCROT O., SCHAFFER J. M. *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Bucureşti: Babel, 1996.

DUMITRESCU A. *Metodologia structurilor narrative*, Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1981.

ECO U. *Lector in fibula*, Bucureşti: Univers, 1991.

ECO U. *Opera deschisă*, Bucureşti: E.P.L.U., 1969.

ERDINAST-VULCAN D. *Joseph Conrad and the Modern Temper*, Oxford: Clarendon Press, 1991.

FODEN J. *A Cold Moral Dusk: on Joseph Conrad* // *Times Literary Suppliment*, No. 5103, 2001.

FORSTER E. M. *Aspecte ale romanului*, Bucureşti: E.P.L.U., 1968.

FOWLER A. *A History of English Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1987.

FRIEDRICH H. *Structura liricii modern*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969.

FRYE N. *Anatomia criticii*, Bucureşti: Univers, 1972.

GALEA I. *Victorianism and Literature*, Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 1996.

GAVRILOV A. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare*, Chişinău: CEP USM, 2006.

GHEREA-DOBROGEANU C. *Studii critice*, Vol. I, Bucureşti: Scrisul Românesc, 1956.

GILLES Ph. *Romanul: de la teorii la analize*, Iaşi: Institutul European, 2002.

GILLIE Ch. *Movements in English Literature 1900-1940*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

GILLION A. *The Eternal Solitary. A Study of Joseph Conrad*, New York: Bookman Associates, Inc., 1966.

GREANEY M. *Conrad, Language and Narrative*, Port Chester: Cambridge University Press, 2002.

GRIGORESCU D. *Introducere în literatura comparată: Teorie*, Bucureşti: Univers, 1991.

GRIGORESCU D. *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, Bucureşti: Editura Enciclopedică, 1971.

HARDY B. *Tellers and Listeners: The Narrative Imagination*, London: Athlone Press, 1975.

HÖGLUNG J.A. *Mobilising the Novel: The Literature of Imperialism & the First World War*, Sweden: Uppsala, 1997.

HUNTER J. *Edwardian Fiction*, Cambridge: Harward University Press, 1982.

INGRAM Al. *Joseph Conrad: Selected Literary Criticism and The Shadow Line*, London: Methuen & Co. Ltd., 1986.

ISBĂŞESCU M. *Istoria literaturii germane*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1968.

ISRAEL N. *Outlandish: Writing Between Exile and Diaspora*, Palo Alto: Stanford University Press, 2000.

JABLKOWSKA R. *Joseph Conrad 1857-1924*, Wroclaw: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1961.

JAHN M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, University of Cologne: English Department, 2002.

JONES S. *Stepping Out of the Narrow Frame: Conrad' s* Suspense *and the Novel of Sensation // The Rewiew of English Studies*, Vol. 49, No. 195, 1998.

Joseph Conrad's "Heart of Darkness". A Casebook, Oxford: Oxford University Press, 2004.

JUCAN M. *Fabulă despre vină şi inocenţă // Tribuna. Săptămînal de cultură*, Nr. 37 (2206), 12-18 septembrie, 1996.

KARL F. R. *Joseph Conrad: The Three Lives. A Biography*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1979.

KAYE P. *Dostoevsky and English Modernism*, Port Chester: Cambridge University Press, 1999.

KAYSER W. *Opera literară: O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti: Univers, 1979.

KETTLE A. *An Introduction to the English Novel*, Vol. 2, London: Hutchinson & Co. LTD, 1979.

KEYS R. J. *Symbolism and After: Problems of Literary Terminology in the Study of the Turn-of-the-Century Russian Literature // Forum for Modern Language Studies*, Vol. XXXI, No. 4, 1995.

KHARBUTLI M. K. *Marlow's 'Victory' in Conrad's "Heart of Darkness" // Forum for Modern Language Studies*, Vol. 31, No. 4, 1995.

KRAJKA W., ZGORZELSKI A. *On the Analysis of the Literary Text*, Warszawa: PWN, 1984.

LAND S. K. *Conrad and the Paradox of Plot*, London and Basingstoke: Macmillan, 1984.

LARSON J. *Ethics and Narrative in the English Novel, 1880-1914*, Port Chester, Cambridge University Press, 2001.

LEGOUIS E., CAZAMIAN L. *A History of English Literature*, London: J.M.: Dent and Sons,1971.

Letters from Joseph Conrad, 1895- 1924 (ed. Edward Garnett), Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1928.

LEWIS P. *Modernism, Nationalism and the Novel*, Port Chester: Cambridge University Press, 2000.

LINTVELT J. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză*, Bucureşti: Univers, 1994.

LODGE D. *Limbajul romanului*, Bucureşti: Univers, 1998.

LODGE D. *Working with Structuralism, Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth-Century Literature*, London: Routledge, 1991.

LOTHE J. *Conrad's Narrative Method*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

LUBBOCK P. *The Craft of Fiction*, New York: Peter Smith, 1947.

MANOLESCU N. *Arca lui Noe*. *Eseu despre romanul românesc*, Vol. I, Bucureşti: Minerva, 1980.

MARINO A. *Comparatism şi teoria literaturii*, Iaşi: Polirom, 1998.

MARTIN J. J. *Edward Garnett and Conrad's Reshaping of Time* // *Conradiana 62*, May, 1974.

MATEI H. *Literatura şi fascinaţia aventurii*, Bucureşti: Albatros, 1986.

MAY Ch. *The Novella // Critical Survey of Long Fiction*, English Language Series, Vol. 8, Englewood Cliffs, New York: Salem Press, 1983.

MILLER J. H. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.

MÎNDRA V. *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Bucureşti: Minerva, 1973.

Modern and Postmodern Critical Theory: A Reader, Iaşi: „Al. I. Cuza" University Press, 2001.

Modernist and Postmodernist British Short Fiction in the Seventies and Eighties, Iaşi: "Al. I. Cuza" University Press, 1996.

MROCZKOWSKI P. *Chaucer to Chesterton. English Classics from Polish Perspective*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1996.

MROCZKOWSKI P. *Conradian Commentaries*, Kraków: Nakladem Uniwersytetu Jagiełłonskiego, 1970.

MUDRICK M. *Conrad: A Collection of Critical Essays*, New York: Eagle Wood Cliffs, 1996.

MUIR E. *The Structure of the Novel*, London: Hogarth Press, 1928.

NADELHAFT R. L. *Joseph Conrad: A Feminist Reading*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

NAJDER Z. *Conrad's Polish Background. Letters to and from Polish Friends*, London: Oxford University Press, 1964.

NEMOIANU V. *Structuralismul*, Bucureşti. Editura pentru Literatură Universală, 1967.

ONEGA S., LANDA J. A. G. *Narratology: An Introduction*, London: Longman, 1996.

OREL H. *The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

PAGEAUX D.H. *Literatura generală şi comparată*, Iaşi: Polirom, 2000.

PARIBATRA M. *Le romantisme contemporain*, Paris: Editions Polyglottes, 1954.

PAVLICENCU S. *Receptare şi confluenţe*, Chişinău: CE USM, 1999.

PAVLICENCU S. *Receptarea literaturii spaniole în spaţiul cultural românesc*, Chişinău: CE USM, 1995

PAVLICENCU S. *Tentaţia Spaniei. Valori hispanice în spaţiul cultural românesc*, Chişinău: Ştiinţa, 1999.

PAVLICENCU S. *Tranziţia în literatură. Studiu micromonografic*, Chişinău: CE USM, 2001.

PECK J. *Maritime Fiction: Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917*, Gordonsville: Palgrave Macmillan, 2001.

PEREZ H. *Ipostaze ale personajului în roman*, Iaşi: Junimea, 1979.

PETERS J. *Conrad and Imperialism*, Port Chester: Cambridge University Press, 2001.

PETRESCU C. *Cronica măruntă* // *Gîndirea*, I, 1921, Nr. 13, 1 noiembrie.

PETRESCU C. *Cronica măruntă* // *Gîndirea*, I, 1921, Nr. 16, 15 decembrie.

PITICARI C. *Narrative Technique in the Works of Henry James, Joseph Conrad and Virginia Woolf* (Rezumatul tezei de doctorat), Bucureşti, 1989.

POE E. A. *Poems and Essays (Nathaniel Hawthorne, The Philosophy of Composition)*, London: Dent, 1927.

PRINCE G. *Dicţionar de naratologie*, Iaşi: Institutul European, 2004.

PROPP V. *Morfologia basmului*, Bucureşti: Univers, 1970.

PROTOPOPESCU D. *Fenomenul englez*, Bucureşti: Grai şi Suflet - Cultură Naţională, 1996.

REBREANU L. *Romanul francez, englez şi german* // *Adevărul literar şi artistic*, VII, 1926, Nr. 283, 9 mai.

ROSS S. *Conrad and Empire*, Columbia: University of Missouri Press, 2004.

RUTHVEN K. K. *The Savage God: Conrad and Lawrence* // *Critical Quarterly*, 1968.

RYF R. S. *Six Modern British Novelists*, New York and London: Columbia University Press, 1974.

SAID E. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge: Harvard University Press, 1966.

SAID E. *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

SANDERS A. *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford: Oxford University Press: 2000.

SANTERRES-SARKANY S. *Teoria literaturii*, Bucureşti: Cartea Românească, 2002.

SCHOLES R. *Structuralism and Literature. An Introduction*, New Haven & London: Yale University Press, 1974.

SCHWARZ D. *Reconfiguring Modernism, Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*, New York: St. Martin's Press, 1997.

SCHWARZ D. *Rereading Conrad*, Columbia: University of Missouri Press, 2001.

Scriitori străini. Mic dicţionar, Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981.

SECOR R. *The Rhetoric of Shifting Perspectives: Conrad's "Victory"*, Pennsylvania: University Park, 1971

SENN W. *Conrad's Narrative Voice*, Bern, Switzerland: Francke Verlag, 1980.

SHEEHAN P. *Modernism, Narrative and Humanism*, Port Chester: Cambridge University Press, 2002.

SNYDER K. *Bachelors, Manhood and the Novel*, Port Chester: Cambridge University Press, 1999.

ŞOIMARU T. *Problemele schimbului literar* // *Gîndirea*, IV, 1926, Nr. 3, aprlie.

SOKOLIANSKI M. *Neoromantizm kak literaturnoe techenie* // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, Vol. 34, No. 1-2, 1992.

SOSNOVSKAIA V. B. *Modern Narrative Prose in Interpretation*, Krasnodar: Kuban State University, 1977.

STAUFFER R. H. *Joseph Conrad: His Romantic-Realism*, New York: Haskell House Publishers Ltd., 1969.

STERIAN M. *Aud cîntînd America. Antologie de poezie modernă americană*, Cluj: Dacia, 1973.

STEVENSON R. *The British Novel since the Thirties*, Iaşi: Institutul European, 1993.

STEWART J. I. M. *Eight Modern Writers*, Oxford: Oxford University Press, 1963.

STEWART J. I. M. *Joseph Conrad*, New York: Dodd Mead and Company, 1968.

TAL R. *The Journey into Man's Own Darkness. Joseph Conrad and Saul Bellow* (Rezumatul tezei de doctorat), Bucureşti, 1994.

ŢAU E. *Genul epic. Naratorul şi narațiunea. Material didactic*, Chişinău: CEP USM, 2005.

The Cambridge Companion to Joseph Conrad, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

The History of the English Novel, Vol. 9/10, London: H. F. & G. Witherby Ltd., 1939.

The McGraw-Hill Guide to English Literature. William Blake to D. H. Lawrence, Vol. 2, New York: McGraw-Hill Book Company, 1985.

The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age, Vol. 7, England: Penguin Books Ltd., 1964.

The Penguin Companion to American Literature, New York: McGraw-Hill Book Company, 1971.

The Wordsworth Companion to Literature in English, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

THORBURN D., HARTMAN G. H. *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, New York: Cornell University Press, 1973.

THORMÄHLEN M. *Rethinking Modernism*, London: Palgrave MacMillan, 2003.

TINDALL W. Y. *Apology for Marlow // From Jane Austen to Joseph Conrad*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958.

TODOROV Tz. *Teorii ale simbolului*, Bucureşti: Univers, 1966.

TOMAŞEVSKI B. *Teoria literaturii*, Bucureşti: Univers, 1973.

TREBISZ M. *The Novella in England at the Turn of the XIX and XX Centuries*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992.

USPENSKY B. *A Poetics of Composition*, Berkley: University of California Press, 1973.

VALETTE B. *Romanul: Introducere în metodele şi tehnicile moderne de analiză literară*, Bucureşti: Cartea Românească, 1997.

VAN GHENT D. *The English Novel: Form and Function*, New York: Harper & Row Publishers, 1967.

VAN TIEGHEM P. *Literatura comparată*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966.

VATAMANU I. *Prefaţa // Poezie americană*,Chişinău: Literatura Artistică, 1977.

VEREŞ G. *A Course in Nineteenth Century and Early Twentieth Century English Literature and Civilization*, Part I, The Novel, Iaşi: Universitatea „Al. I. Cuza", 1986.

VERLEUN J. *The Changing Face of Charlie Marlow* // *The Conradian*, No.8 (1983) / No. 9 (1984).

VITNER I. *Semnele romanului*, Bucureşti: Cartea Românească, 1971.

WALLACE M. *Recent Theories of Narrative*, Ithaca: Cornell University Press, 1986.

WARD A. C. *Illustrated History of English Literature. From Blake to Shaw*, London: Longmans, 1960.

WARD A. C. *Twentieth-Century Literature 1901-1940*, London: Methuen & Co. Ltd., 1951.

WARD A. C. *Twentieth-Century English Literature: 1901-1960*, Methuen: University Paperbacks, 1964.

WATT I. *Conrad in the Nineteenth Century*, London: Chatto and Windus, 1980.

WATT I. *Essays on Conrad*, West Nyak: Cambridge University Press, 2000.

WATTS C. *A Preface to Conrad*, London: Longman, 1982.

WATTS C. *The Mirror-Tale: An Ethico-Structural Analysis of Conrad's "The Secret Sharer"* // *Critical Quarterly*, 19, 1977.

WELLEK R., WARREN A. *Teoria literaturii*, Bucureşti: Univers, 1967.

WHEELER M. *Turgenev and Joseph Conrad: Literary and Philosophical Links* // *The Slavonic and East European Review*, 1983, Vol. 16, No. 1.

WILEY P. *Conrad's Measure on Man*, Madison: University of Wisconsin Press, 1954.

WILSON R. K. *Ivan Turgenev's "Rudin" and Joseph Conrad's "Heart of Darknes": a Parallel Interpretation // Comparative Literature Studies*, 1995, Vol. 32, No. 1.

WOLLAEGER M. A. *Killing Stevie: Modernity, Modernism and Mastery in Conrad and Hitchcock* // *Modern Language Quarterly*, 1997, Vol. 58, No. 3.

ZACIU M., PAPAHAGI, SASU A. *Dicţionarul scriitorilor români D-L*, Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române, 1998.

ZALIS H. *Aspecte şi structuri neoromantice*, Bucureşti: Cartea Românească, 1971.

ZALIS H. *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul European*, Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1974.

ZAMFIR M. *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*, Bucureşti: Editura Enciclopedică, 1976.

АВТОНОМОВА Н. *Возвращаясь к азам // Вопросы философии*, 1993, № 3.

Английская новелла XX века, Москва: Художественная литература, 1981

АХМЕЧЕТ Л. А. *Художественное мастерство Джозефа Конрада (1896-1902)*, Автореф. дис. канд. филол. наук, Москва, 1986.

БУРЦЕВ А. А. *Английский рассказ, конец XIX – начало XX века: Проблемы типологии и поэтики*, Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1991.

ГРАЖДАНСКАЯ З. Т. *От Шекспира до Шоу*, Москва: Просвещение, 1982.

ДЬЯКОНОВА Н. Я. *Стивенсон и английская литература XX века*, Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1984.

Джозеф Конрад о литературе // *Вопросы литературы*, № 7, 1987.

Джозеф Конрад: между мирами // Иностранная литература, № 7, 2000.

Зарубежная литература XX века (1871-1917), Москва: Просвещение, 1979.

Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия. Москва: Просвещение, 1981.

История всемирной литературы, Т. 7, Москва: Наука, 1991.

ПОМЯНОВСКИЙ Е. *Кому сегодня нужен Джозеф Конрад // Новая Польша,* 2004, № 7-8.

УРНОВ Д. М. *Джосеф Конрад*. Москва: Наука, 1977.

УРНОВ Д., УРНОВ М. *Литература и движение времени*, Москва: Художественная литература, 1978.

УРНОВ М. В. *На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века)*, Москва: Наука, 1970

ЦАРИК Д. К. *Константин Паустовский. Очерк творчества*, Кишинев: Штиинца, 1979.

ЦАРИК Д. К. *Типология неоромантизма*, Кишинев: Штиинца, 1984.

ADNOTARE

Studiul de față reprezintă o încercare de a investiga experimentul conradian cu tehnica narativă ca suport al preocupărilor sale neoromantice

J. Conrad (1857-1927) a fost un scriitor popular şi se bucură de acest statut în continuare, fiind considerat printre englezi un veritabil fenomen. Opera acestui prozator britanic de origine poloneză a constituit obiectul de cercetare a numeroase studii, articole, analize, eseuri. Totuşi, cercetarea creației sale este departe de a se fi epuizat. Astfel, problema corelației dintre neoromantism şi perspectiva narativă în opera lui J. Conrad se înscrie printre subiectele practic nevalorificate în studiile conradiene actuale.

Investigația, sub acest aspect, este tentantă, deoarece nu există un studiu care să opereze o analiză a structurilor şi strategiilor narative atît în proza neoromantică engleză, cît şi în a vreunui reprezentant al ei. Dificultatea demersului întreprins porneşte de la lipsa unor lucrări fundamentale despre neoromantismul englez, cercetarea acestui curent recurent limitîndu-se, de cele mai multe ori, la aprecieri generale, de circumstanță, mai ales cu referire la opera conradiană. Cu alte cuvinte, sintetizarea într-un singur studiu a punctelor de vedere despre fenomenul de tranziție cercetat, existente într-o formă dispersată în critica din Est, devenise o necesitate stringentă. Lucrarea este valoroasă şi sub aspect comparatist, investigarea neoromantismului realizîndu-se prin examinarea variantelor lui naționale şi identificarea paralelismelor şi particularităților caracteristice neoromantismului englez, european şi american, rezulatatele contribuind la formularea unor aprecieri teoretice şi practice semnificative pentru doctrina neoromantică. Alte argumente în favoarea studiului de față ar fi analiza tuturor romanelor şi povestirilor lui J. Conrad fără excepție, pentru a surprinde existența unei legături dintre tematica neoromantică şi tehnica narativă, pe de o parte, şi elaborarea unui model adecvat şi pentru cercetarea creației altor scriitori din perspectiva adusă în discuție, pe de alta.

În general, această cercetare tinde să atragă atenția cercetătorilor creației conradiene, adîncind unele puncte de vedere exprimate în teoriile narativității, relevînd creativitatea scriitorului, subliniind noutatea strategiilor şi structurilor narative în proza conradiană şi impulsionînd, fără îndoială, o nouă perspectivă în interpretarea lui J. Conrad – cea neoromantică.

Cuvinte-cheie: naratologie, roman, povestire, structură narativă, strategie narativă, tehnică narativă, macrostructuri narative, microstructuri narative, timp, mod, aspect, model structural, fenomen de tranziție, curent literar recurent, neoromantism, neoromantism insular, ironie neoromantică, substrat biografic, autobiografie, receptare, polonism.

АННОТАЦИЯ

Настоящее исследование представляет собой попытку изучения конрадовского эксперимента над повествовательной техникой как основы для своих неоромантических исканий.

Джозеф Конрад (1857-1927) был и продолжает оставаться очень популярным писателем, считающимся среди англичан настоящим явлением. Творчество этого английского писателя польского происхождения было предметом изучения многочисленных монографий, статей, эссе, но исследование его творчества далеко не исчерпано. Так, например, проблема соотношения неоромантизма и искусства повествования в произведениях английского прозаика вписывается среди практически неизученных тем в современном конрадоведении.

С этой точки зрения, исследование творчества писателя представляется актуальным, потому что до сих пор не существует работы посвященной анализу повествовательных структур и стратегий как в английской неоромантической прозе в целом, так и в произведениях какого-то отдельно взятого из ее представителей. Трудности такого исследования вызваны отсутствием фундаментальных работ по английскому неоромантизму, а существующие оценки имеют преимущественно общий характер, особенно применительно к творчеству Конрада. Обобщение в рамках одной работы различных точек зрения на это переходное явление, высказынных критикой в той или иной форме, стало уже давно острой необходимостью. Настоящая работа важна и в сравнительном аспекте, исследование неоромантизма предпринято через рассмотрение его национальных вариантов и выявление общих и отличительных особенностей английского, европейского и американского неоромантизма, полученные результаты способствуя формулированию ряда важных теоретических и практических выводов относительно неоромантической доктрины. Другой важный аспект данного исследования является анализ всех, без исключения, романов и рассказов Д. Конрада с целью выявления связи между неоромантической тематикой и повествовательной техникой, с одной стороны, и выработки адекватной модели для исследования и творчества других писателей с предложенной перспективы, с другой стороны.

В целом, в настоящей работе предпринята попытка обратить внимание исследователей на творчество Д. Конрада, углубляя некоторые положения современных теорий повествовательности, выделяя изобретательность писателя, подчеркивая новаторство повествовательных стратегий и структур в конрадовской прозе и способствуя, без сомнения, новой, неоромантической перспективы в интерпретации его художественного наследия.

Ключевые слова: наратология, роман, рассказ, повествовательная структура, повествовательная стратегия, повествовательная техника, повествовательные макроструктуры, повествовательные микроструктуры, время, аспект, структурная модель, переходное явление, рекурентное литературное течение, неоромантизм, островной неоромантизм, неоромантическая ирония, биографический субстрат, автобиография, восприятие, полонизм.

ABSTRACT

The present study represents an attempt to examine J. Conrad (1857-1924)'s experiment with the narrative technique as a means of rendering his Neoromantic concerns.

Though he was popular and continues to enjoy this status further on, the investigation of J. Conrad's literary heritage is, thus, far from being exhausted. Hence the topic of the harmonious symbiosis between Neoromanticism and the narrative perspective in the prose of the English writer of Polish origin ranges among the issues which are not actually tackled in the up-to-date Conradian studies.

The research is attractive in this light, because there is no study that would operate an analysis of narrative structures and devices in English Neoromantic prose in general or in that of at least one of its representatives in particular. The difficulty of the undertaken approach is explained by the lack of some basic works about English Neoromanticism, the investigation of this "recurrent trend" being limited very often to general and circumstantial remarks, especially regarding J. Conrad's writings. In other words, the synthesis in a single study of the opinions about the discussed phenomenon of transition, existing in a scattered form in Eastern (Russian) criticism, became an urgent necessity. The thesis is also valuable from the comparative point of view, the survey of Neoromanticism being carried out by examining its national variants (German, French, Spanish, Romanian, Russian, American) and identifying the similarities and peculiarities characteristic of European, English and American Neoromanticism, the results contributing to the formulation of certain theoretical and practical ideas significant for the Neoromantic doctrine. Other arguments in favour of the dissertation could be the analysis of all J. Conrad's novels and short stories without exception in order to detect the existence of a connection between the Neoromantic themes and the narrative technique, on the one hand, and the working out of an adequate pattern to explore other writers' literary activity from the examined point of view, on the other hand.

Generally, the study tends to call the attention of the researchers of Conradian literary production, deepening some views expressed by the theories of Narratology, revealing the writer's creative genius, underlying the novelty of the narrative structures and devices in Conrad's prose and launching, undoubtedly, a new interpretation of J. Conrad – the Neoromantic one.

Key-words: Narratology, novel, short story, tale, narrative structure, narrative device, narrative technique, narrative macrostructures, narrative microstructures, time, mode, aspect, narrative pattern, phenomenon of transition, "recurrent trend", Neoromanticism, insular Neoromanticism, Neoromantic irony, biographical substratum, autobiography, reception theory, Polishness.